جبرا ابراهيم جبرا




جذور الفن العراقي

طبع الدار العربية بغداد

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد
١٤٣٧ لسنة ١٩٨٦

دار واسط


جبرا ابراهيم جبرا

جذور الفن العراقي

« كـان الفن في وادي الرافـدين دائمـا كشعب هـذا الوادي، كلاهما نتاج الارض والمناخ. كلاهما لم يدرك قط الانحطاط ولم يبلغ قط الكمال: فكمال الصنعة، بالنسبة اليـه، يحد من التعبـير الذاتي. كـان عمل الفنـانيـين العـراقيين القـدامى خشنا ولكنـه غني بالابتكـار. فيه حيوية وجرأة لاتتيسران للتقنية المرهفة.

وكان الفنان دائما حرا في التعبير عن نفسه، حتى في خضم فن الدولة في آشور، حيث يتكلم الفنان الحقيقي من خلال درامة الحيوان الجريح.»

جواد سليم



كان في مقدور الناقد حتى مطلع السبعينات ان يتحدث عن الفن العراقي بلغة الشمول، وعبارات لاتخلو من التعميم، وذلك باعتباره ظاهرة متميزة لها معناها غير المتوقع، في قطر كان قد بدأ ينمي لا طاقاته الفيزيائية فقط، بل قواه الداخلية ايضا، وينمي كذلك رؤياه.

ولكن اذ جعل العراق يتسارع في نموه الاقتصادي في السنين الاخيرة، اكتسبت هذه الظاهرة ابعادا تثير الانتباه والاهتمام بحيث لايستطيع المرء ان يعطيها حقها ، كجزء من حياة العراق الثقافية، الا بالدراسة المفصلة. وكل من شاهد معرض السنتين العربي الاول ببغداد عام ١٩٧٤، ادرك ذلك. كما ان الفن العراقي، رسما ونحتا بدا يومئذ بشكل واضح انه اقوى ما في ذلك المعرض العربي، وانه لايقل جودة او حيوية، عن اي نظيرله في العالم، ثم عاد واثبت ذلك مرة اخرى في معرض السنتين العربي الثاني، الذي اقيم في الرباط في نهاية عام ١٩٧٦، والثالث الذي اقيم في بنغازي عام ١٩٧٩.

اذن ، منذ اوائل الخمسينات حقق الفن العراقي لنفسه منزلة بارزة في مضمار لايسهل البروز فيه. ونحن لانغفل عن ان الفن في الخارج ينطلق في اتجاهات جديدة لاحصر لها كل يوم، وان الكثير مما يبدعه الذهن الخلاق في الخارج يستثير الدهشة والعجب بطرافته، او بتقنيته، وغالبا ما يستبق بشكله المظهر الذي سيظهر فيه التغيير التكنولوجي اللاحق. غير اننا نعلم ايضا ان ثمة يبقى دائما شيء جوهري هو الرسم نفسه: القماشة، الصلة الشخصية بين الفرد وابداعه. وفي اطار كهذا ، يمكن مقارنة الفن العراقي بالفن في اي قطر متقدم ورؤية قيمته. وهذا كله ، بالنسبة لبلد كالعراق لم يخلص من قرون من الأسن والظلام الا منذ امد قصير، امر ليس بالهين، انه في الواقع انجاز كبير.

ومن الممتع ان نذكر هنا ان اعتراف الدولة بفنانيها ـ فيما عدا تهيئتها الدراسة والبعثات الفنية (وهذه تعود الى عقد الثلاثينات) ـ قامت به لاول مرة في اواسط الخمسينات، وذلك عندما اقيم اول معرض شامل للفن العراقي في قاعة نادي المنصور ببغداد تحت رعاية الدولة، في شباط ١٩٥٦. وقد لقي ذلك المعرض نجاحا كبيرا، واعطيت فيه عدة جوائز تقديرية للمبرزين ، مما حمل الفنانين على التجمع بعد ذلك مباشرة لاكمال تأسيس «جمعية الفنانين العراقيين» في العام نفسه.

وبتأسيس وزارة الثقافة والاعلام (باسم وزارة الارشاد) بعد قيام ثورة ١٩٥٨، شملت هذه الوزارة الفنانين ومعارضهم برعايتها على نطاق واسع، يندر ان نراه في اي قطر اخر. وهكذا اذ تعاونت وزارة الثقافة والاعلام وجمعية الفنانين في تيسير المعارض، اصبح من السهل لأي فنان يستحق التسمية، ان يعرض نتاجه دون ان يتحمل كلفة تذكر. وبالاضافة الى ذلك، راحت الوزارة توسع مجموعة متحف الفن الحديث التابع لها، فاخذت تبتاع اللوحات والمنحوتات من كل فنان او مجموعة فنانين اقاموا معرضا لاعمالهم ، حتى ان الذين لم يبيعوا شيئا لجمهور المشاهدين، كانوا مطمئنين الى مساعدة الوزارة، التي تكاد لا تبخل برعايتها على احد.

الصفحتان السابقتان:
فائق حسن، اعراب مع الخيل

جواد سليم، صبيان يأكلان الرقي



عندما افتتح الفنان الراحل جواد سليم، في نيسان ١٩٥١، المعرض الاول لجماعته، جماعة بغداد للفن الحديث، القى كلمة قال فيها ان احد الصحفيين الذين يعرفهم دعاه هو وزملاءه الآخرين من الفنانين «اعداء الشعب»، ثم اضاف: انه يغفر له، مع انه يعلم حق العلم ان ٩٧في المئة من افراد الجمهور لن يؤيدوا جماعته فيما تحاول التعبير عنه، او في الاساليب التي تنتجها. غير انه عاد فتنبأ بأن الجمهور في النهاية سيكون في جانب الفنانين.

وسرعان ما تبين ان نبوءته كانت في محلها:فبعد الاقبال الطيب على ذلك المعرض، توالت المعارض في تعاقب سريع، وامتلأ الجو بالنقاش والجدل حول غاية الفنان، بين الرسامين والنحاتين انفسهم، وكذلك بين افـراد الجمهور الذين كـانوا في الاغلب من المثقفين الشباب ، وطلاب الثانويات والكليات، وافسحت الجرائد صفحاتها للنقد والرد والدراسة، وكان من حسن الحظ ان العديد من الفنانين انفسهم يتقنون الافصاح عن آرائهم، قـولا وكتابـة، وهكذا تبلورت قضيـة الفن العراقي في عـدد من البيـانـات، والمحاضرات وكثير من المقالات المطولة، التي لم يخل بعضها من العنف، تهجما او دفاعا. وهذا كله ساعد على ابقاء الحركة في تصاعد مستمر وحضور مستمرفي اذهان الناس، وشدد في الفنان حس المسؤولية تجاه انتاجه.

كان هناك في الخمسينات ثلاث جماعات تزعمّ كلا منها رسام بارز، وفيها تجسد كفاح الفنان من اجل الاعتراف به وبرؤيته للعالم «الرواد» بزعامة فائق حسن، و«جماعة بغداد للفن الحديث» بزعامة جواد سليم، و«الانطباعيون» (معظمهم في الواقع يتوخى اساليب مابعد الانطباعيين والتكعيبيين) بزعامة حافظ دروبي. وبقيت هذه الجماعات على نشاط متفاوت حتى الفترة المتأخرة، واذا لم تتحرك دائما كجمـاعات فـان معظم افرادها ظلوا في عطاء مستمر، وهم قد يبلغون عددا زهاء خمسين رساما ونحاتا، مازالوا موضع شيء من التقدير الخاص باعتبارهم رواد الحركة الفنية في العـراق، ولو انهم يتعرضون ايضا، بالضبط لانهم رواد الحركة، للكثيرمن النقد من الفنانين الشباب، كلما بدا في نتاجهم اي تقصير عما كانوا واعدين به من انجاز.

لقد اخذ عدد متزايد من الفنانين يعود الى الوطن من الدراسة في الخارج (لندن، باريس، روما، وارشو، زغرب، موسكو، حتى بكين)، واخذ عدد كبير منهم يتخرج من معهد الفنون الجميلة واكاديمية الفنون الجميلة (والاخيرة جزء من جامعة بغداد).

فجعلت الجماعات، طوال الستينات، تتكاثر، او تنشق الى جماعات اخرى، بينمـا، بالطبع، حافظ الكثير من الفنانين على استقلالهم الشخصي: فكان هناك «الاكاديميون» و «المجددون» و «جماعة الرؤيا الجديدة» و «الزاوية» و «جماعة البعد الواحد»، وغير ذلك من التجمعات التي لم تكن دائما تبقى على كيانها مدة طويلة. وقد كان لكـل جماعـة اعتزازها بانها ثورية على غرارها الخاص، وهو غرار يتـراوح في عقيدتـه من الموقف السقف الديني او الصوفي. والواقع ان الخطوط العقائدية ، سياسية كانت ام صوفية أم تعبيرية، كثيرا ما كانت تمر عبر التشكيلات الجماعية بصـورة واضحة، فـالمهم لدى الجميع،في التحليل الاخير، هو الموهبة الفردية: لقد كان المبدعون الخلاقون من خلق انفسهم هم. ومع ذلك. فان كل جماعة ساهمت على غرارها الخاص بنصيب قيم في البحث وتمحيص الافكار، كما جعلت اقامة المعارض امرا ايسر على الفنانين كلما اضطر احدهم الى اقامة معرض بمفرده.



حافظ دروبي، اشجار



حافظ دروبي، بغداد

حقيقة واحدة يجب ادراكها لكيما نفهم الحركة الفنية العربية اليوم: وهي ان الفنانين العرب، مهما يكونوا ثوريين فكرا وطموحا، فان ثمة روحا من التراث لصيقة بهم، لايستطيعون، ولا يريدون، ان ينفضوها عنهم. ومهما يتفقوا على فكرة «عالمية» الفن الحديث، فانهم لن يتزعزعوا عن ايمانهم بان هويتهم لايمكن تجوهرها الا بتجذير انفسهم في تراث هو تراثهم، يضفي على عملهم صفة التميز، ويبرزهم بين الاخرين كمبدعي ومطوري حضارة قومية.

والفنانون العراقيون، الذين يتمتع الكثير منهم باطلاع واسع على تاريخ الفنون لدى الامم الاخرى، حاولوا منذ البداية ايجاد رؤية فنية يتسنى لهم ان يسموها عراقية، او عربية، وهذا هو السبب في رجوعهم الى النحت السومري والاشوري، الى التصوير العربي، الى منمنمات وخطوط المخطوطات القديمة، الى الموتيفات الشعبية في الصناعات اليدوية والافرشة والبسط الريفية والثيمات المحلية الشائعة، وما حققوه اسلوبا ان هو

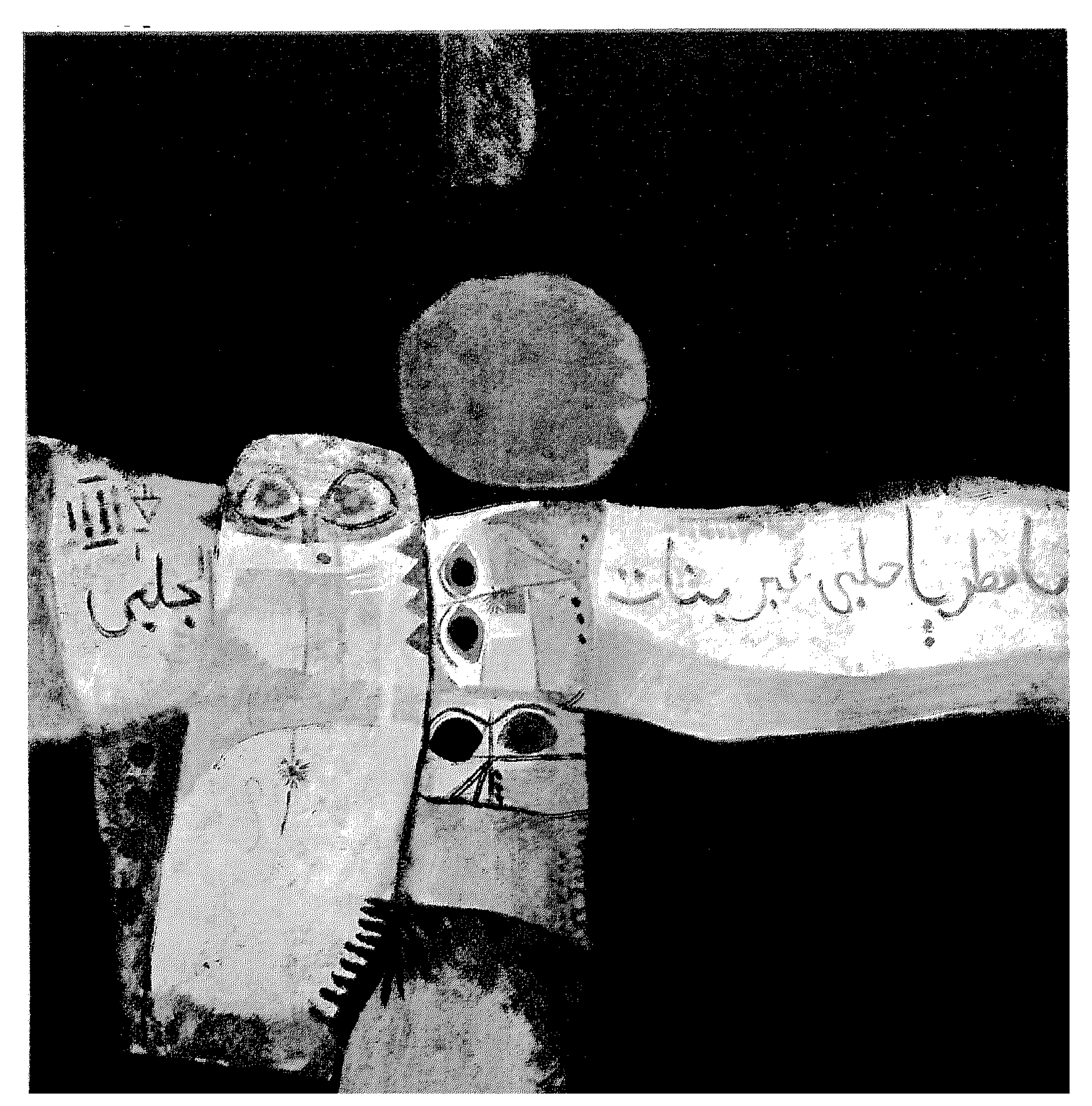


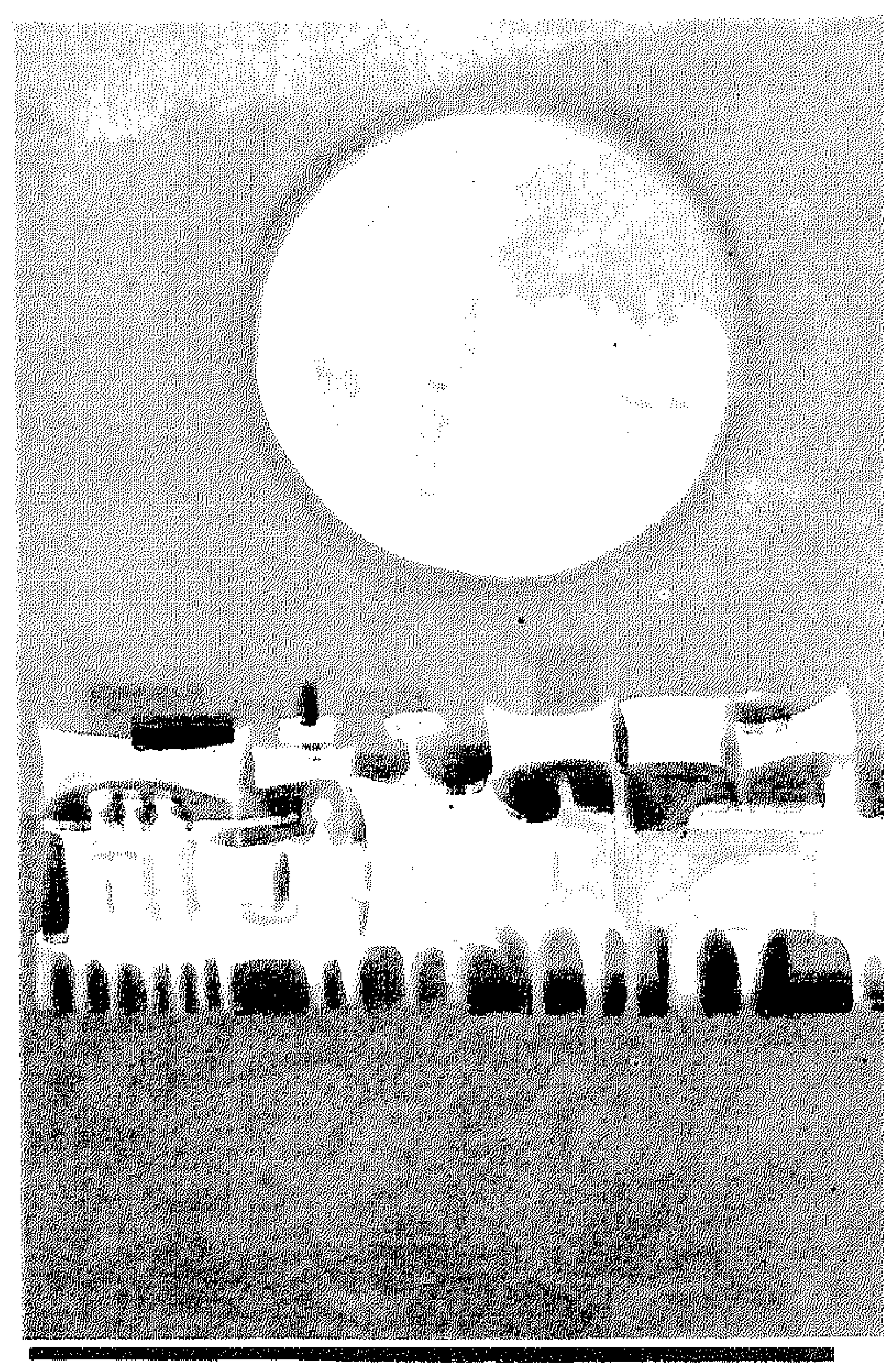
شاكر حسن، كتابات على جدار

الا وليد هذا التزاوج بين التراث وبين المعاصرة كما نعرفها اليوم. عن هذه الطريق فقط يصبح في مقدرونا فهم اعمال جواد سليم، وشاكر حسن ، وكاظم حيدر، وضياء العزاوي، ومحمد غني، وخالد الرحال، وسعاد العطار، والعديد من الفنانين البارزين الاخرين.

فمهما تكن اصالة كل منهم في عمله الفني، فانها تتصل ، بشكل او باخر، بجذور المجتمع الذي يعيشون فيه، حتى وان لم تظهر هذه الصلة للعيان بسهولة دائما.

ومن ناحية اخرى، نجد ان معظم الفنانين العراقيين شديدو الاهتمام بقضايا انسان القرن العشرين ومشكلاته، بقدر ماتهمّهم علاقتهم بعصرهم. وهم يعتبرون عملهم، اساسا، جزءا من كفاح الامة العرّبية كقوة جديدة لها خطرها وشأنها في عالم اليوم. والكثير من رموزهم يستوحي النضال الذي يقوم به الثوريون الفلسطينيون من اجل الحرية والاستقلال. فمهما تكن الاساليب او الرؤيا شخصية في النهاية، فان هذه بعض العوامل الفاعلة في جهود الفنانين ، والدافعة لهم في مساراتهم الخلاقة.





كاظم حيدر، من «ملحمة الشهيد»

ضياء العزاوي، يامطر ياحلبي!

في اطار كهذا، نجد متعة خاصة في التأمل في اعمال **فائق حسن** الذي رغم تجنبه الاضواء، يبقى كبير الفنانين العراقيين اليوم دون منازع.

راح فائق حسن لقرابة خمسين عاما ينتج رسوما زيتية تلفت النظر وتوقف المشاهد. وايام كان العراق، ثقافيا، مازال خارج تيار الفن السائد في العالم، كان فائق حسن ـ بعد ان درس في مدرسة البوزار بباريس في اواسط الثلاثينات ـ يرسم لوحاته، يكاد لا تدفعه في عمله الا الفطرة الموهوبة، ويبرهن على قدرة تلقائية مذهلة في التخطيط والتلوين.

ولكن يبدو ان ادراكه الحقيقي لمعنى اللون واهمية الاسلوب كجزء من تيار الفن في فترة ما، جاءه اخيراً عن طريق بضعة رسامين بولونيين، كانوا قد تتلمذوا على اسلوب الرسام الفرنسي بيير بونار، وغدا لهم اثر غير متوقع في ثلاثة او اربعة رسامين عراقيين اثناء الحرب العالمية الثانية، وذلك عندما قدم الى بغداد، هرباً من النازيين، نفر من البولونيين النازحين عن بلادهم بحماية الحلفاء. (وكان جواد سليم فنانا آخر تأثر بهم كثيرا، رغم قضائه قبل ذلك سنتين في دراسة الفن في باريس اولا ثم في روما.) وفجأة بانت على اعمال فائق حسن علائم النضج، واكتسبت تلك الصفة الشخصية الواعية التي تسم الفنان المجيد.

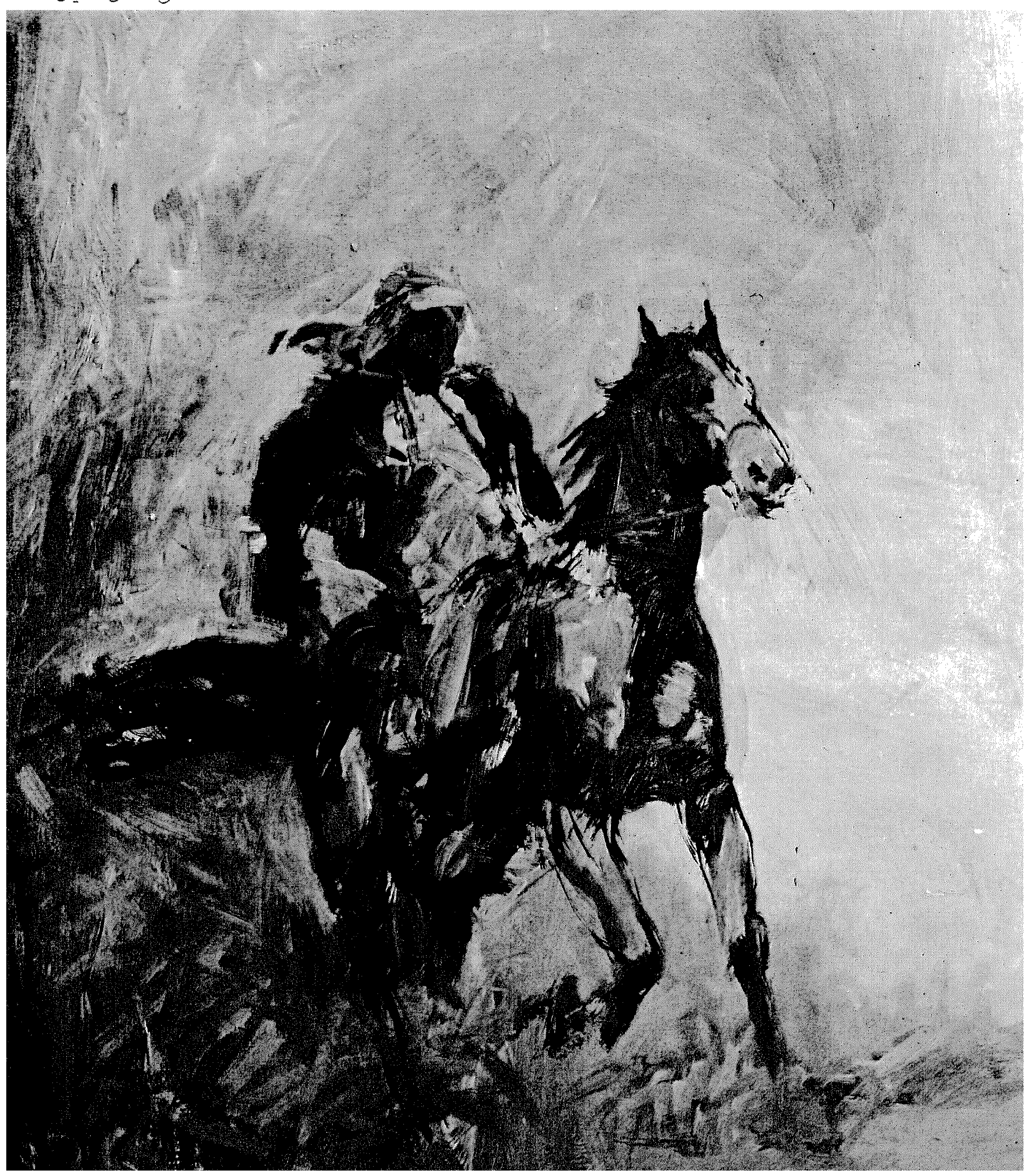
ومنذ ذلك الحين مر فنه عبر عدد من المراحل، يذكّرنا كل منها، على نحو ما، بأحد التيارات التي سادت بالتعاقب المشهد الاوربي منذ منعطف القرن: من الانطباعية الى التكعيبية، ثم الى التجريد، وبعدها الى التعبيرية، واخيرا الى ضرب من الواقعية، يحاول الفنان من خلالها تصوير نواح معينة من حياة القرويين او البدو في العراق، ببراعة استاذ كبير.

كان فائق حسن لمدة ـ شأنه في ذلك شأن صديقه جواد سليم ـ يبحث عن اسلوب عراقي متميز، راح منذ بداياته يطلبه من خلال تأكيده على الجوهر «الشعبي» لمواضيعه.

وتكعيبيته في الخمسينات كانت مزيجا من اشكال عربية مستقاة في الكثير منها من يحيى الواسطي (رسام المنمنمات البغدادي الذي عاش في القرن الثالث عشر) واشكال اوربية كانت سائدة منذ اوائل هذا القرن. غير ان الفلاحين الذين في لوحاته، والاعراب، وصيادي الاسماك ـ وهذه ثيمات متواترة لديه ـ لاينتمون الا الى مياه دجلة والفرات.

والحاصدون وبائعات اللبن لديه، مهما عالجهم تكعيبيا، يجهدون ويعرقون تحت شمس رافدينية.

فائق حسن، خيال



فائق حسن،
اقصى اليسار : صيادو السمك
الى اليسار : نساء
تحت: حي قديم



وبعد ذلك، عندما انصرف زمنا الى التجريد، جعل يستوحي في الكثير مما يرسم الفنون الشعبية العراقية. فهو يوازن مساحاته اللونية فيما يشبه التركيب الهندسي، او يوزعها بحيث توحي بانها مواقع اثرية قديمة. غير ان التجريد لم يكن ليفي طويلا بحاجة فائق حسن، بل كان له مجرد خطوة في اتجاه التعبيرية ـ وجاءت هذه فترة من اغنى فترات حياته الفنية. راح يشحن لوحاته ـ وقد غدت الان جهمة ومتوترة ـ بصور العوز والبؤس، وجعلها مزيجا غريبا من الرعب والعطف، وافلح في ابراز اللوعات الخفية التي يعانيها الشعب، عن طريق شخوص تذكرنا وجوههم واجسامهم بالكوابيس.

واخيرا هجر ذلك كله واتخذ اسلوبا، لنا دونما دقة ان ندعوه واقعيا بسبب محتواه، ولو ان وصفه بالانطباعية اقرب الى حقيقته. فقد اخذ فائق حسن يركز على المواضيع المحلية التي تلح عليه بصريا، مستفيدا من براعته التقنية الكبيرة. واصبحت المشاهد التي ولد وترعرع في وسطها، والتي امضى فيها العديد من سني حياته، المصدر الاهم الذي يغذو خياله. وامتلأت لوحاته بأزقة بغداد واحيائها القديمة، بابوابها وشناشيلها المتهافتة بما فيها من شمس وظلال، من حركة وسكون، بحوانيتها البدائية وشخصياتها الشعبية. لقد صمم الفنان على التعامل الحميم مع تجربته المرئية المباشرة لمشهد يعلم انه في طريقه الى زوال سريع : وكانت تلك تجربة يومية لم يسجلها بمثل امانته وقدرته اي فنان عراقي اخر.



جواد سليم، موسيقيون في الشارع

وبقدر ماسحرته مشاهد المدينة، حيث يرى ايضاً ازاء حس الازمان السالفة وقد بلغت نقطة السكون، ملامح حياة تتفجر حيوية وطراوة، سحرته فيما بعد مشاهد الحياة الريفية. وفي هذه المشاهد وضع صورا للعمل المضني، وللجهد والجلد، ولكل ماعرفه الفلاحون من مشاق ومثابرة طوال القرون الماضية. وهكذا فان لوحاته تدلل على مدى غوصه في اعماق التجربة النفسية التي كانت من نصيب امته.

وفي هوسه في السنوات الاخيرة برسم الخيل والفرسان، تتحول الافراس لديه الى رموز للشخصية العربية، يسودها ضرب من التفاؤل الجامح المشع، اشبه بالبريق الذي نراه في عين الصقر في احدى صور فرسانه. جذوره العراقية اذن هي له الكل في الكل: إنه يمجد الحياة، ويمجد صمود الانسان فيها.

واذ نقول هذا كله، نعيد النظر في مجمل نتاج فائق حسن، ونتساءل: ألم يبالغ الفنان بعض الشيء في استسلامه لموضوعه على هذا النحو؟ فهو اذ تمكن من الاساليب السائدة في العالم، لم يغامر كثيراً في اتجاه اسلوب منفعل بتراكمات التراث العراقي. ومع ذلك فانه استطاع ان يحقق نتاجا تتمثل في احسنه الى حد بعيد الروح العراقية للاشياء. وقد مكنه هذا من البقاء دائما في الصدارة بين الفنانين في العراق.

والفنان الوحيد الآخر الذي تمتع بشعبية مماثلة في اثناء حياته، هو الرسام النحات **جواد سليم**، الذي مات عام ١٩٦١ عن ٤١ عاما. لم يكن جواد سليم غزير الانتاج كزميله فائق حسن، غير انه كان اشد منه وهجاً برؤياه، واكثر منه حرارة في البحث عن اسلوب يخدم تلك الرؤيا. وهذا ماجعله لا في موضع الزعامة فحسب من الحركة الحديثة، بل في موضع الملهم الاكبر لها. فليس هناك فنان آخر ترك بمفرده اثرا عميقا كالذي تركه جواد سليم في الفن العراقي. وهو أثر تخطى مع الزمن الحدود القطرية الى بقية الوطن العربي، عن طريق ماانتج، في السنين العشرين الاخيرة من حياته، من رسم ونحت بناهما على تجريب دائب، وانماهما عن طريق النقاش المستمر، والتنظير المرفق بالدراسة والتأمل والمخاطرة.

قضى جواد سليم سنة في باريس واخرى في روما للدراسة (١٩٣٨ ـ ١٩٤٠)، ثم قضى بعض سني الحرب يعمل في متحف الآثار القديمة ببغداد، كانت حصيلتها تعمقا في فهم النحت السومري والاشوري. والى ذلك، فانه كان يعلّم النحت في معهد الفنون الجميلة،

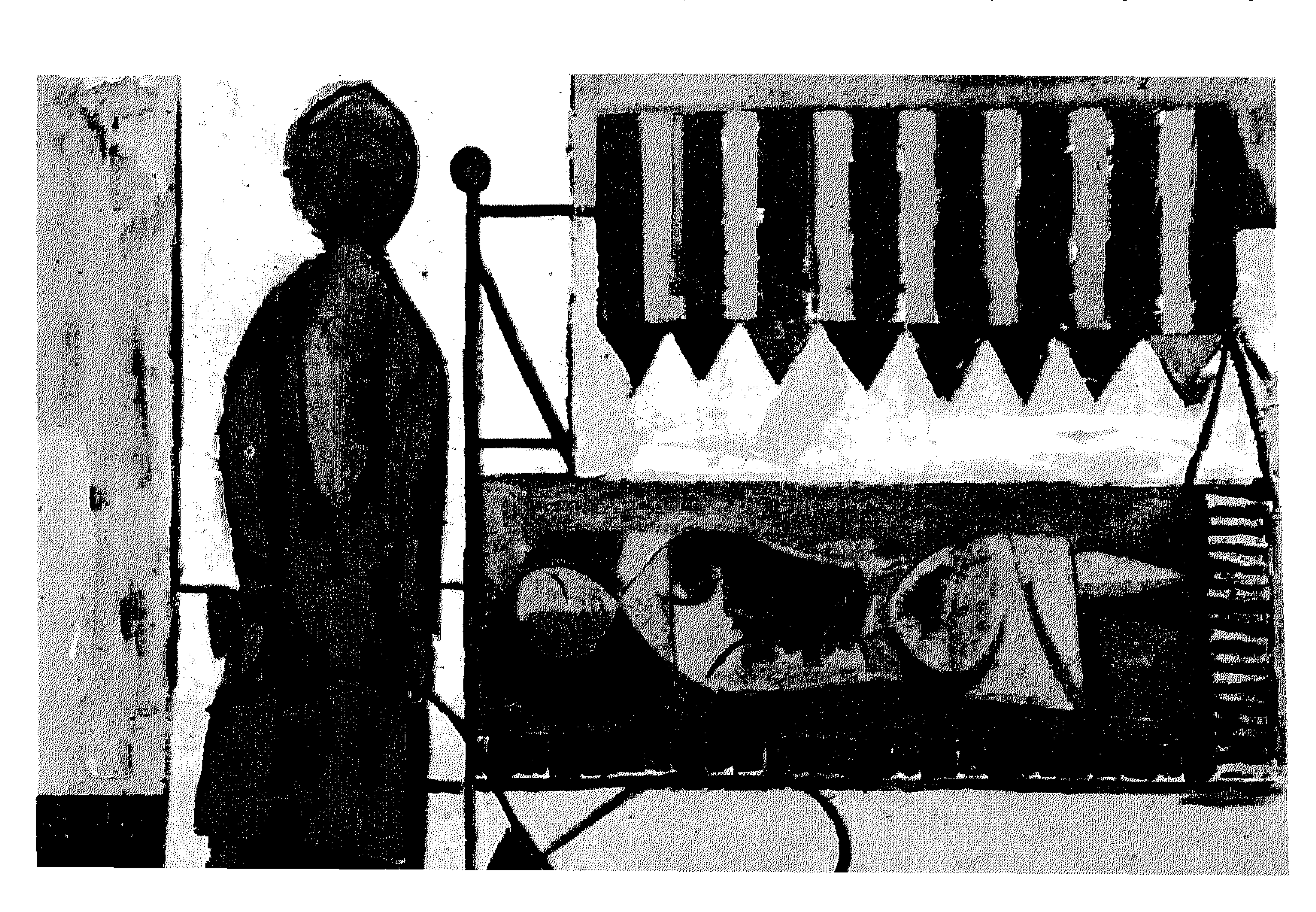
وينحت ويرسم بكثرة، وبقي قرابة ست سنوات يسجل يوميات شخصية جدا في دفتر ضخم ملأه بالتخطيطات، وبملاحظات عن الفن بلغات متعددة، وتحليلات ذاتية لاعماله يبحث فيها الوجهات التي يريد لفنه ان يسير فيها في تطوره. كتاب اليوميات المهم هذا عرفنا بوجوده بعد وفاته (وقد قام كاتب هذه السطور بتحرير ونشر مختارات منه في كتابه «الرحلة الثامنة»)، واذا هو يكشف عن هاجسه العميق في البحث عن طراز عراقي في الابداع مجذر في تراث العراق وحضارته. والكثير مما في هذه اليوميات يستبق، واحيانا يفسر، ماحاول ان ينجزه جواد سليم في السنين اللاحقة.



جواد سليم، نساء في الانتظار

درس جواد سليم النحت بعد ذلك (١٩٤٦ ـ ١٩٤٩) في مدرسة سليد للفنون في لندن، ولعله عند عودته الى بغداد كان اول فنان جعل معاصريه من الفنانين والنقاد يعون مشكلة الاسلوب والتراث، وقضية الصلة بين رؤيا الفنان العربي وجذوره. وتبعه بذلك، بافصاح ومنهجية اكبر، رفيقه وزميله الاصغر منه سنا، شاكر حسن آل سعيد.

كان جواد سليم على اطلاع كبير على تاريخ الرسم والنحت في العالم، وكثير التتبع لحركات الفن المتعاقبة في اوربا، ومع ذلك فانه حافظ على براءة في النفس وطراوة في الرؤيا، جعلتاه يستقي استقاءً خلاقا من الاشكال والرموز والعادات المحلية في كل مارسم او نحت: لقد كان يتلقى بحب المأثورات الشعبية التي مازالت حية في الكثير من ازقة ومقاهي بغداد القديمة، والريف العراقي، فتغذّي محاولاته الاسلوبية وتظهر في تشكيلاته، ويقرنها ببراعة مع اعمال الماضي البعيد، من منحوتات سومر الصغيرة، الى رخامات اشور العملاقة، من رسوم الواسطي القوية وخطوط كتابته، الى نحاسيات بغداد والموصل العباسية، الملأى بالشخوص والزخارف المطروقة. وكان على هذا كله، لكي يكون نافذا، ان يربط الفنان بينه وبين تشكيلات وتجارب عصرنا الراهن. ولعله اول من فطن الى امكانية التشكيل في الخط العربي مصدرا لتنويع لاحد له لتشكيلات بصرية في الرسم والنحت، وهو ماطوره فيما بعد عدد من الفنانين في الستينات والسبعينات بتركيز خاص. وعندما اسس «جماعة بغداد للفن الحديث» عام ١٩٥١ لم يكن يدرك انه في الواقع يمد حركة شديدة الفوران، اعضاؤها مزيج عجيب من المحترفين والهواة، بقوة تعطيها اتجاها ملهما للكثيرين، دونما عنوة او قسر.



جواد سليم، السيدة والبستاني

الصفحة المقابلة: صورة فتاة



وفيما كان صديقه فائق حسن يعلم الرسم في معهد الفنون الجميلة، كان هو يعلم النحت في المعهد نفسه، واصبحا بذلك معا مسؤولين عن اكتشاف العديد من المواهب في سن مبكرة وتطويرها. وقد جاءت اعمال جواد سليم طوال الخمسينات في سيل لاينقطع من التخطيطات، والرسوم، والمنحوتات، واغلفة الكتب، وحتى تصميم الاقراط الفضية.

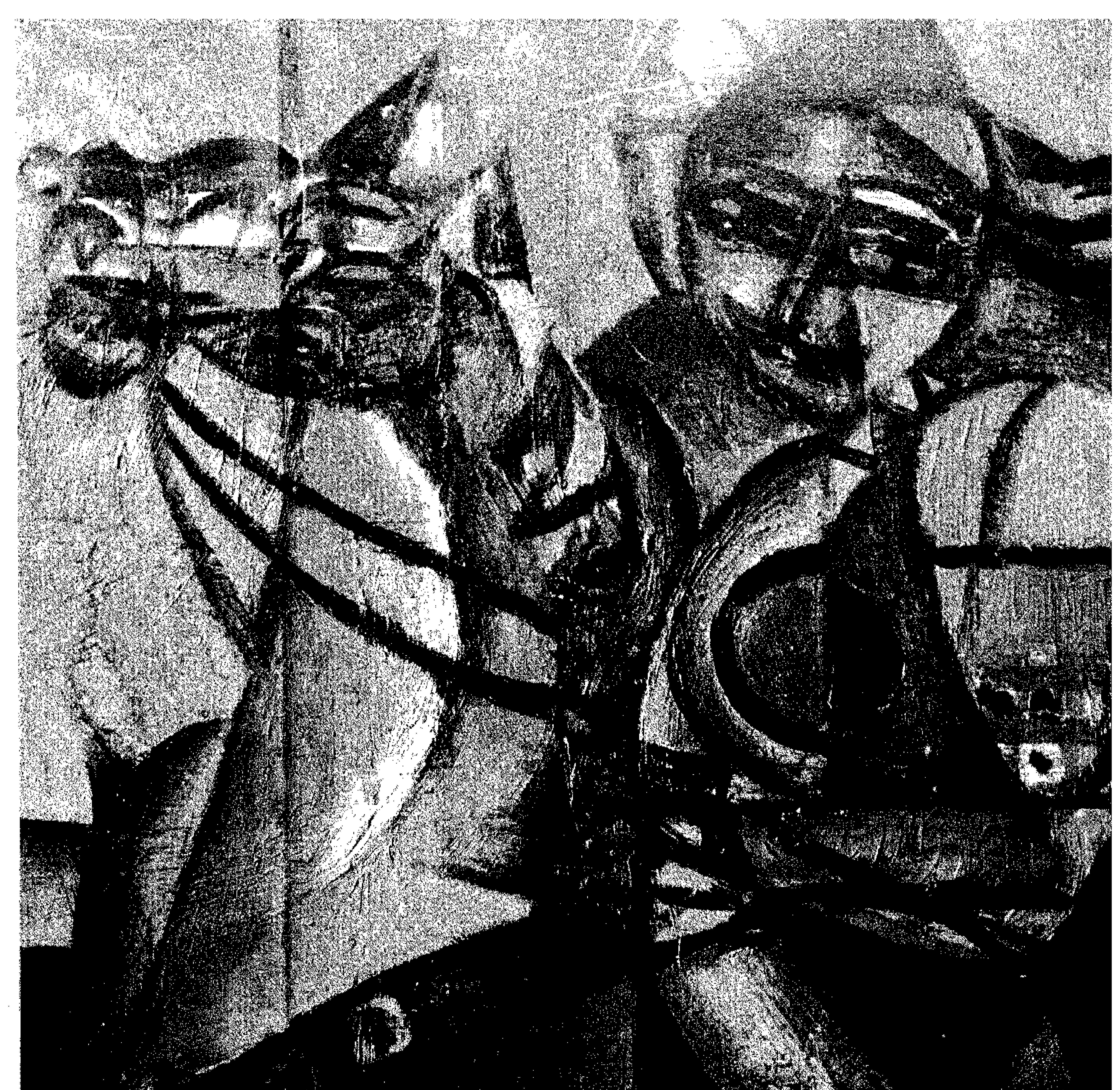
وعندما اعلنت الجمهورية العراقية بثورة ١٤ تموز ١٩٥٨، طلب الى الفنان ان يصنع «نصب الحرية» - وكان صنع نصب من هذا النوع حلما يراوده منذ الصغر. ومن المدهش ان هذا النصب البرونزي الكبير (الذي صبه في فلورنسه) انجزه جواد سليم في سنة ونصف السنة، مع انه يمتد على افريز طوله خمسون متراً، ويتألف من ١٤ مجموعة ارتفاعها ٨ امتار، وفيه حوالي خمسة وعشرين شخصاً! وهو الان، اذ ينهض في قلب العاصمة مشرفا على ساحة التحرير، من اهم معالم بغداد الحديثة. هذا النصب يجسد قدرة جواد سليم على الجمع بين القوة والغنائية، بين الثورة والانسانية، بين ماهو عراقي خاص، وماهو كوني عام - مع عشقه المأساوي العميق لبلده.

وهو اسلوبا خلاصة عشرين سنة من الدراسة والتجريب والبحث، حقق به الفنان اخيرا تواصل الجذور العراقية العربية مع النزعة المستقبلية. (للمزيد من التفاصيل راجع كتاب المؤلف «جواد سليم ونصب الحرية».)

في اعمال **شاكر حسن آل سعيد** نجد تطورا لهذا الاتجاه - اتجاه البحث، والتنظير والحب. ليس بين الفنانين العراقيين جميعا من كتب في الفن بوجه عام، وفي تأملات الفنان في اعماله بوجه خاص، بقدر ما كتب شاكر حسن، او بالعمق الذي كتب فيه. كان في السنوات الخاسمة لنموه الفكري تلميذا لجواد سليم، وصديقا له اصغر منه سنا بقليل،

واحد الاعضاء الاكثر نشاطا وانتاجا في «جماعة بغداد للفن الحديث». وقد كان ولايزال من دأبه ان يضيف الى لوحاته وتخطيطاته الكثير من الكتابات توضيحا للافكار الرئيسية التي تشغال بال «الجماعة» وتؤثر في انتاجهم، والكثير منها اصلا افكاره هو. حتى غدت كتاباته في السنين الثلاثين الاخيرة، بتراكمها المستمر، اشبه بدستور يصعب تحديده، ولكنه شديد الاثر في تعيين المسار الذي اتخذته احيانا الحركة الفنية في العراق بعد رحيل جواد سليم.

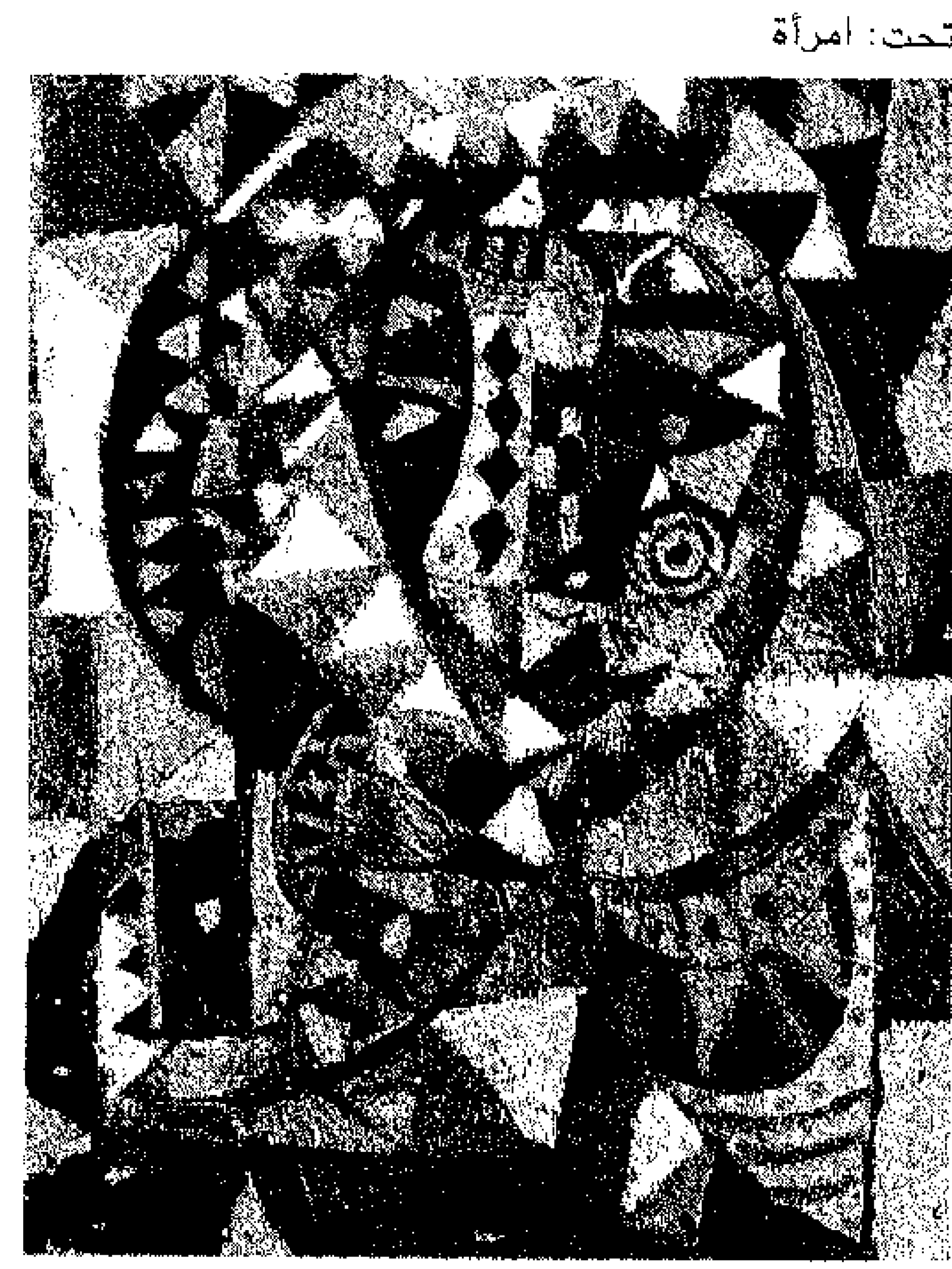
في القلب من اعمال شاكر حسن نزعة دينية اشتدت في السنوات الاخيرة حتى اتخذت لها ابعاد الرؤية الصوفية. لقد بدأ بالعالم كتجربة بصرية، وتطور شيئا فشيئا نحو فكرته عن العالم كشعور وفكر. وكان هذا تحولا بطيئا مليئا بالمعاناة، من المجسد الى المجرد - ولكن موطن التأكيد فيه دائما هو المحلي، العربي، الشعبي.



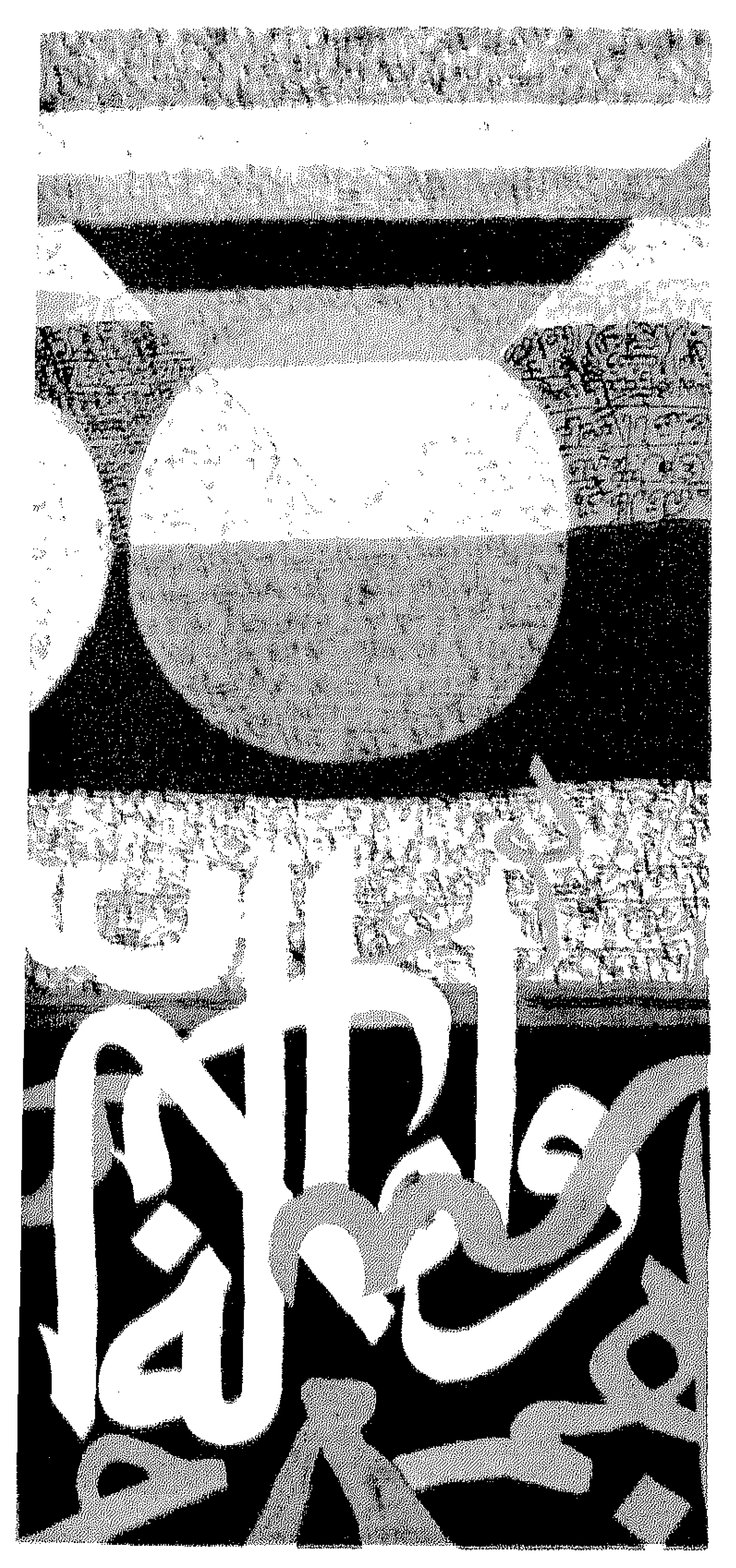
شاكر حسن، خيال عربي

شاكر حسن، حروف على جدار مهجور

تحت: امرأة



وهذا التحول نقل الفنان عبر عدد من الاساليب، كانت اول الامر مستقاة من الموتيفات الشعبية، بشكلها ومحتواها معا، وبعد ان مر بفترة من التعبيرية القوية في تصوير حياة الفقراء في العراق (جاءته المؤثرات ايامئذ من مصادر متباعدة ـ من الواسطي، بول كلي، والمكسيكيين المحدثين) وقضى خمس سنوات في باريس، اخذ يطور اسلوبا عربيا تقليديا، يعرفه الرسامون الشعبيون وبخاصة في سوريا، في رسم قصص الابطال كعنترة وابي زيد الهلالي، وجعل منه اسلوبا ساذجا، خاصا به، يتمازج فيه الخط العربي الطفولي بالرسم البدائي، متجها بمحتواه على الاكثر نحو حكايات «الف ليلة وليلة»، مع حس لدقائق الفن الاسلامي الذي يبقى دائما فاعلا في الخلفية من التصوير.



ضياء العزاوي، كتابة
الصفحة المقابلة،
انشاء مع خطوط كتابة.

وبعد ذلك بمدة اخذ بالحظر الاسلامي المفروض قديما على تصوير الانسان، وتخلى عن اي رسم فيه اقل ايحاء بالجسم البشري، وكرس همه في استغلال اشكال الكلمة او الحروف المخطوطة.

لم يكن الخط لديه، بالطبع، ما يمارسه الخطاطون التقليديون، بل كان تحليلا، او تفسيخا، للكتابة الى ابسط اشكال الحرف واكثرها حرية وابعدها عن اية قاعدة معروفة. وهكذا اصبح الحرف لديه مفعما بامكانات التشكيل الطليق، ولكن مع قرائن صوفية تقارب السحر. فاي كلمة «مشخوطة» على حائط عتيق، وقد اضاف اليها تجريح النسيان وتراكم الزمن معاني لم تكن في الخاطر، تصبح وسيلة لاثارة حالة ذهنية تشبه الرؤيا الفائضة بالتداعي والاحاسيس.

وقد اطلق شاكر حسن على هذا الرسم مصطلحا من عنده شاع بين الفنانين بسرعة، هو «البعد الواحد» ـ ويعني به، البعد الواحد الذي يصل الانسان بالله. ولقد كانت نتيجة هذا الاسلوب الاخير صورا فيها اصالة، وفيها قوة غريبة، وتشع من داخلها بذلك الوهج الغامض الذي يتحدث عنه في احد كتبه. وهذه اللوحات ليست من اروع ما انتج الفنان فقط، بل من اروع ما انتج العراق من رسم في الفترة الاخيرة. وليس غريبا ان يكون لهذه الرسوم اثر عميق في اعمال الكثيرين من الفنانين الاخرين، اذ راح كل منهم يكيف الاتجاه الحروفي ليلائم تقنيته واسلوبه. ولكن اسلوب شاكر حسن يبقى متفردا بتلقائيته واخلاصه.

ان في هذا كله الكثير من الروح الاسلامية في الفن وقد عولجت بامتلاء ذهني دينامي.

وضياء العزاوي فنان آخر كان حتى اواسط العشرينات من عمره يجد في الرموز والاشارات الاسلامية منطلقا لخياله، وجعل منذ اواخر الستينات يستخدم الحروف العربية ابداعيا، ولكن بشكلانية اشد من شكلانية شاكر حسن آل سعيد، وفيما بعد لنتيجة مغايرة تماما. فالشعر يبقى لديه مصدرا اساسيا لالهامه: وفي رسومه الغرافيكية نجد احيانا قصائد كاملة ـ غزلية او بطولية، وهي دائما لشعراء آخرين ـ مخطوطة حول وعبر شخوصه المهلوسة، مما قد يذكرنا بالصور القصائد التي وضعها الشاعر الرسام الانكليزي وليم بليك (ق ١٨/ ١٩). اما بالنسبة لضياء العزاوي فانها تمثل تحديثا لطريقة كان الخطاطون ورسامو المنمنمات العرب يستخدمونها في القرون الوسطى.



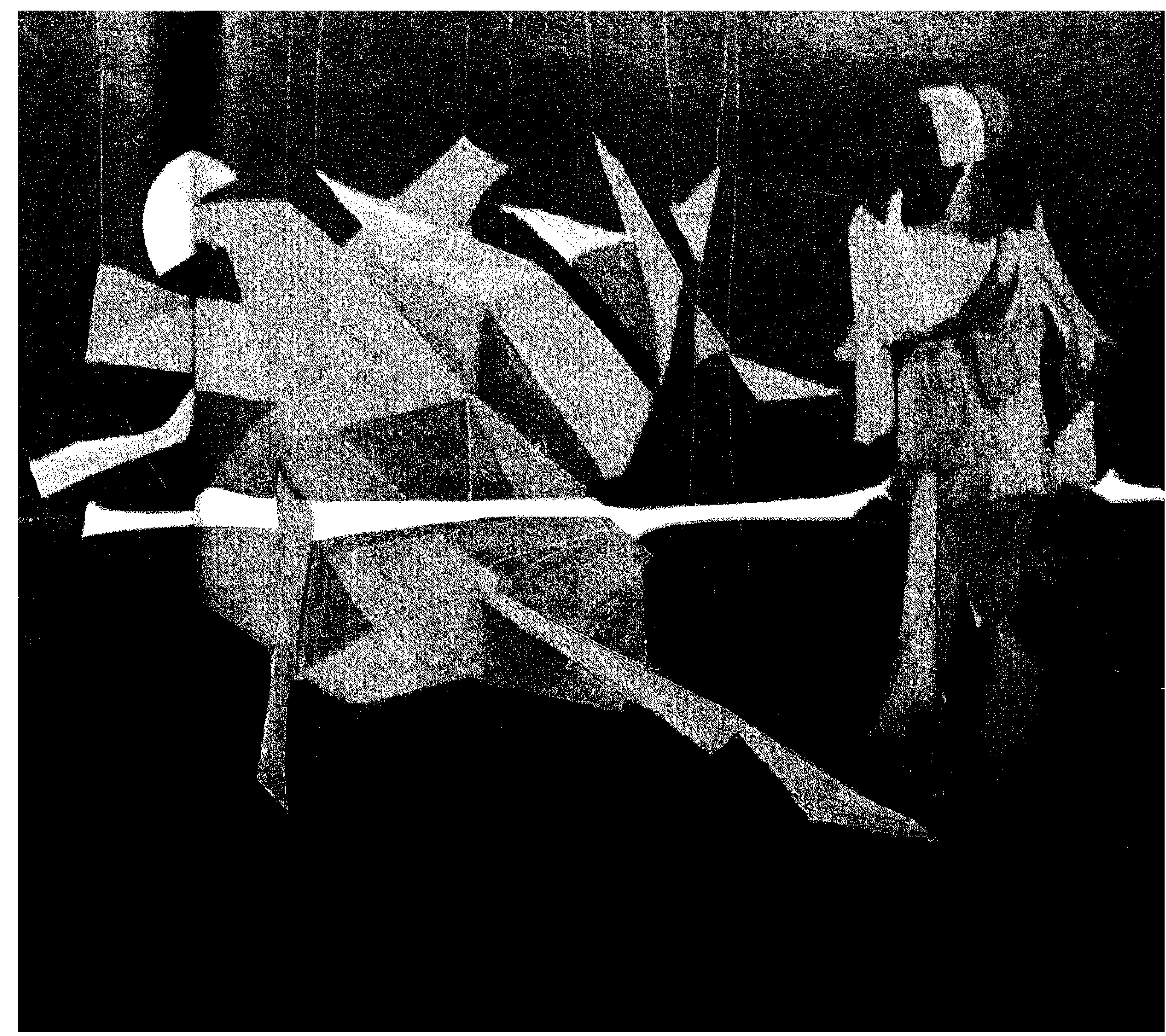


ضياء العزاوي، اشارات ملحمية
الصفحة المقابلة، الحلم والحالم

وحس الفنان التأريخي، في واقع الامر ـ فهو قد درس اكاديميا، الفن والاثار القديمة ـ يعود الى اقدم حضارات العراق، الى السومريين الذين وجد الفنان في نحتهم ـ المتميز جدا بالعيون والانوف الكبيرة، مع المزج بين التشبيهي والتجريدي ـ مصطلحا استفاد منه في رسومه، محققا بذلك احيانا اشكالا يجفل المشاهد لها عند اول نظرة. وبقى هذا الاثر السومري في اجسام شخوصه التي تدوم بحرية في كل اتجاه... وفي تشريحها العاتي الممزّق المحدّد الاجزاء، ايحاءات بالمأساة واللوعة والعنف. ولاهتمام الرسام بوجه خاص بالفن الشعبي، والف ليلة وليلة، والشعر الفلسطيني المعاصر، فقد جاء نتاجه مفعما تلقائيا بالكنايات والاشارات التي لانجدها عند غيره الا في اعمال جواد سليم، الذي كان له في ضياء العزاوي اثر صحي في سنواته الاولى.

والمتتبع لانتاج هذا الفنان الغزير الذي يتراوح بين الرسوم التخطيطية الرهيفة الصغيرة وبين اللوحات الضخمة المتألفة احيانا من تجميع عدة لوحات معا، يجد انه يحقق حلا تدريجيا لمشكلة صاحبه: كيف يستخدم الاشارات والرموز الاسلامية دون ان تبدو النتيجة مجرد فولكلورية او عمل «شطارة»؛ كيف يستقي من النحت السومري والاساطير البابلية، مستخدما كلا منهما بحد ذاته او كقاعدة لدوامات القصائد





كاظم حيدر، الانسان والمادة

المخطوطة بحرية، دون ان يبدو عمله وكأنه مجرد صور توضيحية او تـزيينية: كيف يمازج بين هذه كلها بتلقائية الحالم الذي تتبدى في رؤاه اشكال وشخوص لها قوة يكاد يستحيل تفسيرها. وهكذا فان فن **ضياء العزاوي** يحقق فعله على مستويات متداخلة عدة: تاريخية وادبية، ودينية، وقد خضعت جميعا لضبط صارم من حسه المعاصر.

فمهما يكن مصدر وحيه: كلكامش، او مأساة الحسين، او غراميات الف ليلة وليلة، او بطولات الفدائيين الفلسطينيين ومآسيهم، فانه اولا وقبل كل شيء تخطيطي قدير وملون بارع تتجسد رؤاه وهي عميقة الجذور في نفسه ولا وعي امته، في اشكال توحي بأنها تراكيب رمزية لزماننا هذا. وفي اعماله الاخيرة، على افضلها، نغمة رثائية عظيمة العمق.

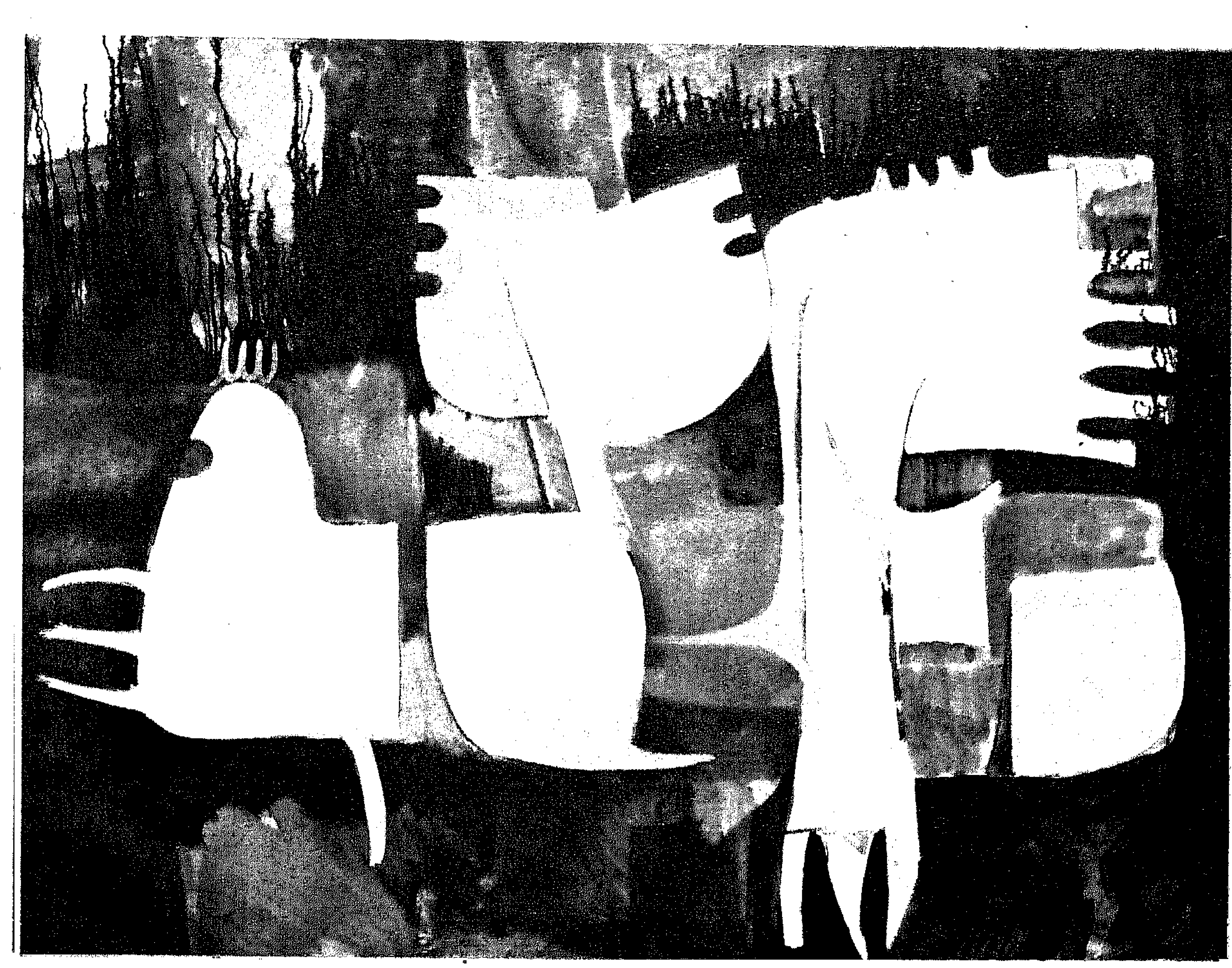
هناك نغمة رثائية مماثلة تسم غالبية اعمال **كاظم حيدر** منذ ان رسم عددا كبيرا من اللوحات عن استشهاد الحسين في كربلاء، ولكن باسلوب مغـاير لاسلوب العـزاوي.

فالوحي الديني الاسـلامي يأتي كاظم حيدر عن طريق حسه للمأساة في اشارات ورموز كلها خاصة به: خيل، وخوذ، وسيوف، ورماح، ورجال، ونساء، وخيـام، ومؤامـرات، وخيانات - تهاويل معارك الاقدمين برمتها في مصطلح خاص بالفنان.

الانسان متحديا، وان يكن سجينا، وان يستشهدْ وتُقَطّعْ اوصاله: كان هذا موضوع كاظم حيدر لمدة طويلة. وقد استقى بعضه من التاريخ العربي كما يفهمه. غير ان الفنان استخدم اسلوبه ايضا ليروى عن الانسان وهو يبحث عن نفسه، وهو يبحث عن الحب، عن الدهشة. وهو دونما استحياء يمزج بين التشبيهي والمجـرّد، ولكنه بعـد ان ابتكر مفردات لأشكال شخصية متميزة، فان هذا المزج يخدم غرضه خير خدمة، حين يبدو ان التشبيهي والمجرد يتبادلان الفعل في الصورة ويكمل احدهما الآخر. فلوحته «البراق» تمثل في بعضها حصان النبي في اسرائه، وتمثل في بعضها الآخر رحلة النفس خلال الزراقات المظلمة في ليل الانسان الطويل المليء بالغوامض.

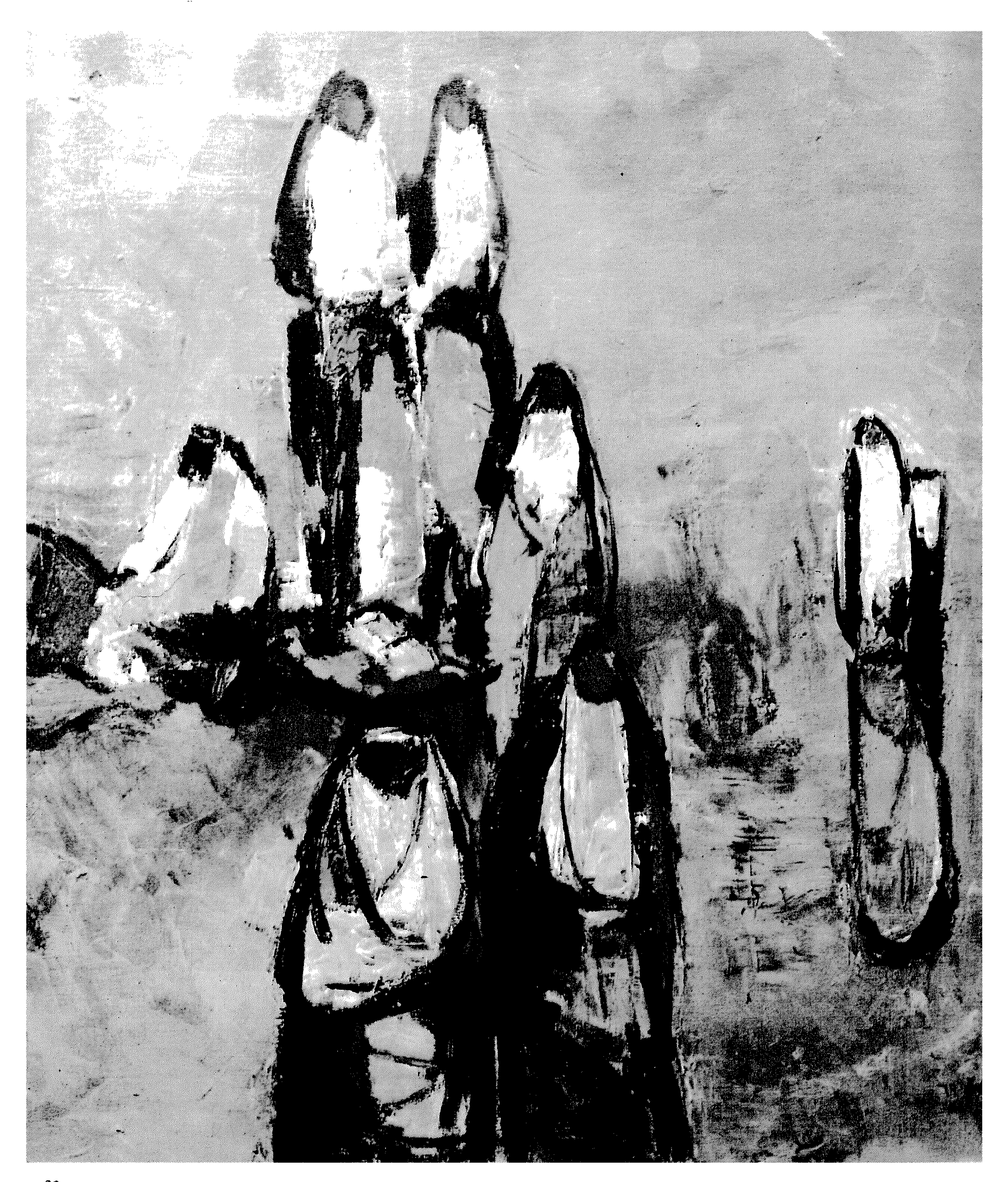
في رسوم **اسماعيل الشيخلي** نجد ان الوحي الديني ينتمي الى النساء اللواتي راح الفنان، لسنين عديدة، يراقبهن ويستمثلهن، وهن يقمن بزيارة المساجد ومقامات الاولياء بأعداد غفيرة. انها تمثل تأملا مدروسا من فنان بصري: فالنساء يرتبهن، ويشتتهن ويعيد ترتيبهن، في تآليف لاينتهي من تنويعها، وهن منهمكات بمحجة غامضة، بحثا عن المزيد من الحب، او الانجاب. المشهد عراقي جدا وشعبي جدا، يقدمه الفنان بمعالجة بارعة تتراوح بين التخطيط والتجريد، يختزلها احيانا الى ضربات حـادة من الالوان الصافية.

كاظم حيدر، البراق



اسماعيل الشيخلي، نساء وخيام

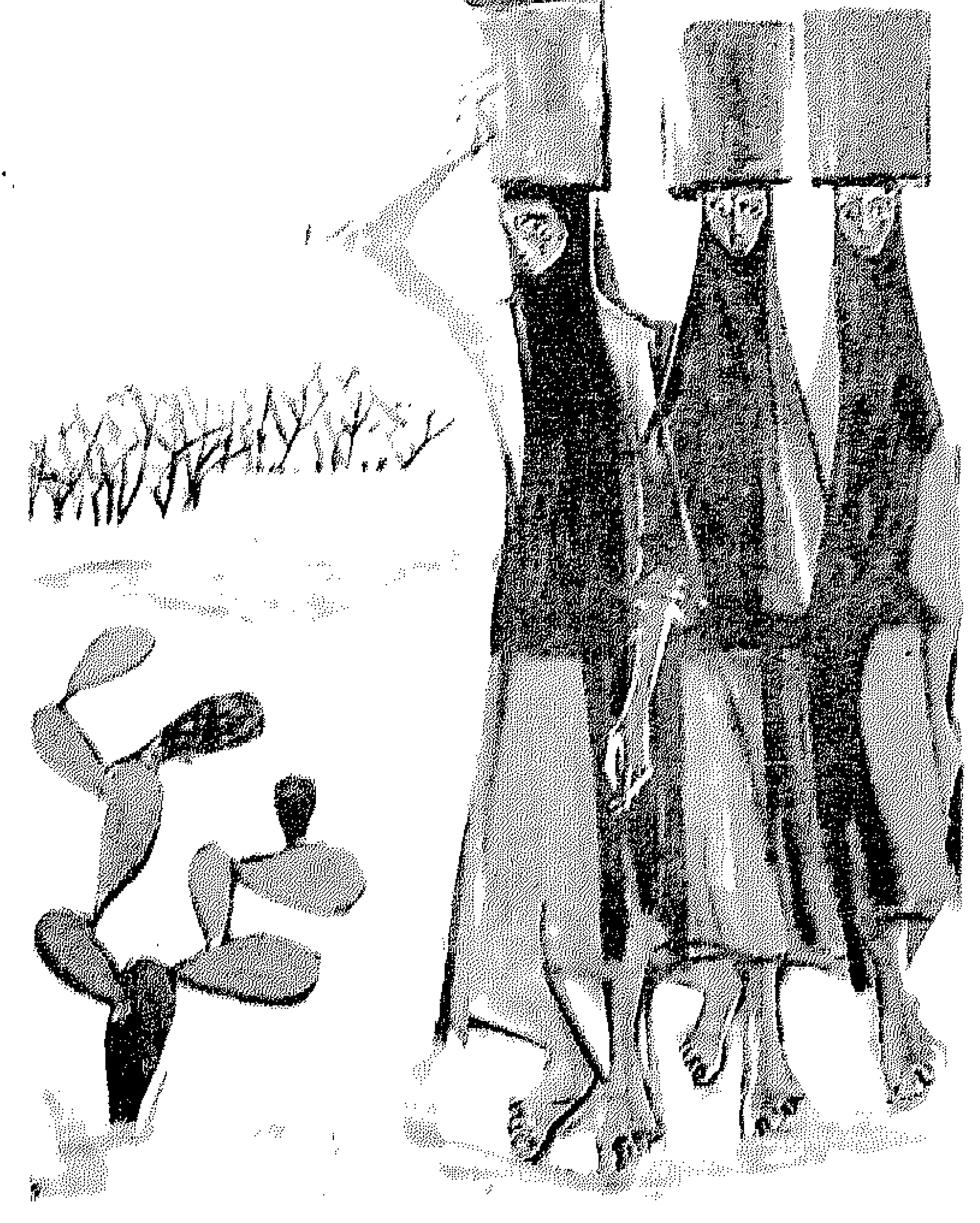
اسماعيل الشيخلي. نساء في نزهة





محمود صبري، مومسات في الانتظار

محمود صبري، نساء وصبار تحت، عاطلون عن العمل





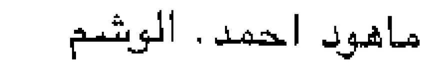


وقد بلغ اسماعيل الشيخلي تجميعات الشخوص النسائية هذه عبر فترة كان كثير الاهتمام فيها بالوجوه النسائية، جاعلا وجهين او ثلاثة (او اربعة على الاكثر) في اللوحة الواحدة، تتوهج العيون المؤسلبة فيها برؤى الحب: وكان يرسمها في الاغلب بخطوط قوية على شخوط من الوان قليلة. وتسودها روح غنائية، اقرب ما تكون الى روح الشعر، جاءت الفنان بعد ان كان منخرطا بعواطفه في تصوير المساكين المعدمين وهم ينقذون اطفالهم ومقتنياتهم القليلة من احد فيضانات دجلة الكاسحة.

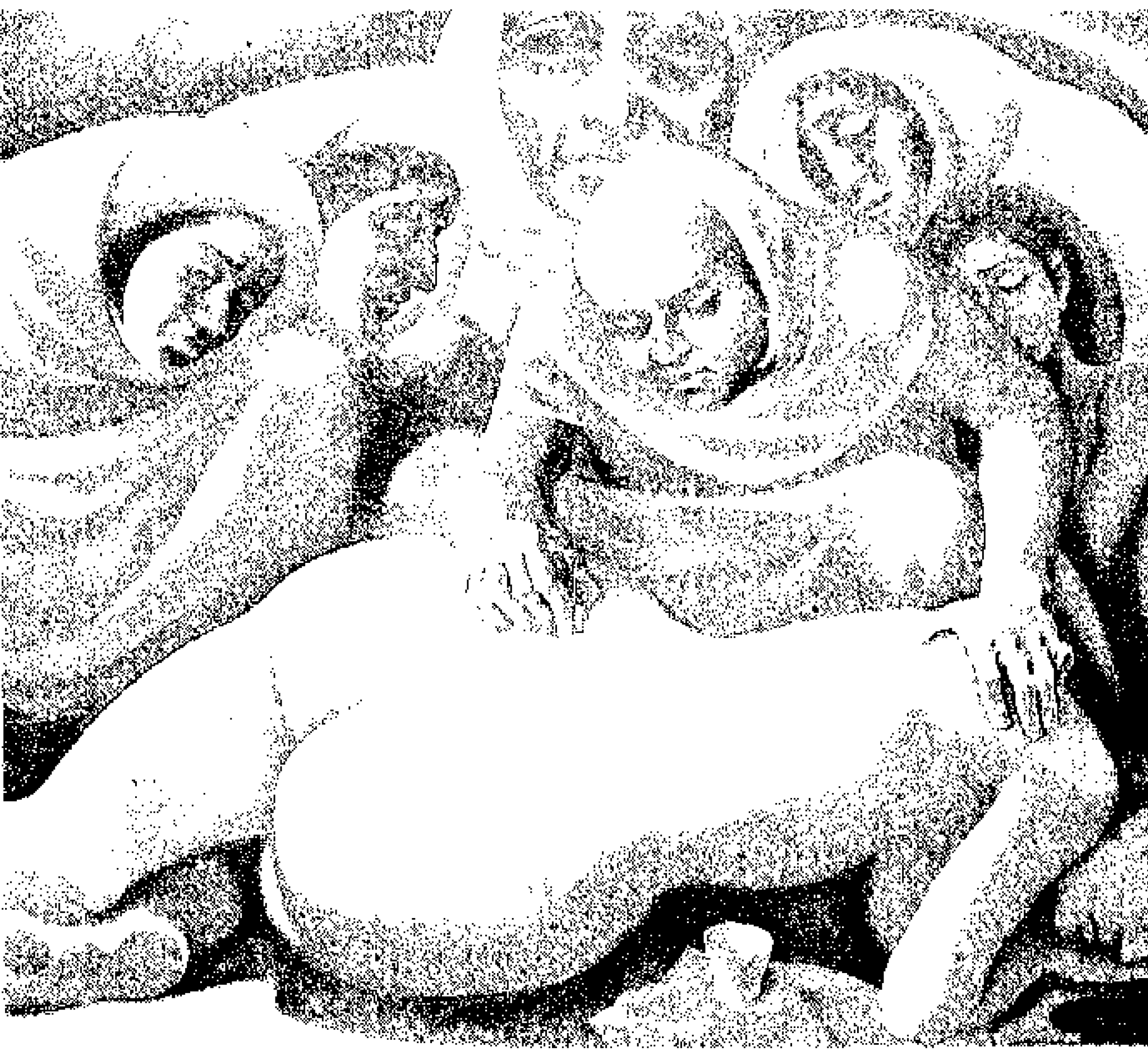
هذا الانخراط في حياة الفقراء والمعدمين كان في الواقع الصفة المميزة للكثير من النتاج الفني العراقي في اوائل الخمسينات واواسطها. ولعل اعمال **محمود صبري** تمثل تلك النزعة على اقواها. كانت معاناة الفنان ايامئذ سياسية في بعضها، ووجودية في بعضها الآخر، فجاءت معالجته للموضوعات الاجتماعية مليئة بالالم، والاحتجاج، والغضب، دون ان يأبه كثيرا لقضايا الاسلوب والتراث التي كانت تشغل بال الفنانين الآخرين. وبعد ذلك بعشر سنين، طور محمود صبري نظرية فنية خاصة به، سماها بـ «واقعية الكم»، في مقال بارع التحليل ومتماسك الحجة، يكشف عن ذكاء حاد متفرّد. غير ان التجربة البصرية التي كان مسكونا بها، والتي عرفت بها لوحاته السابقة، حل محلها تجريد رياضي كبير: واذا الجذور المحلية، واهبة الحياة، تروح ضحية قانون كوني، عديم الحياة.

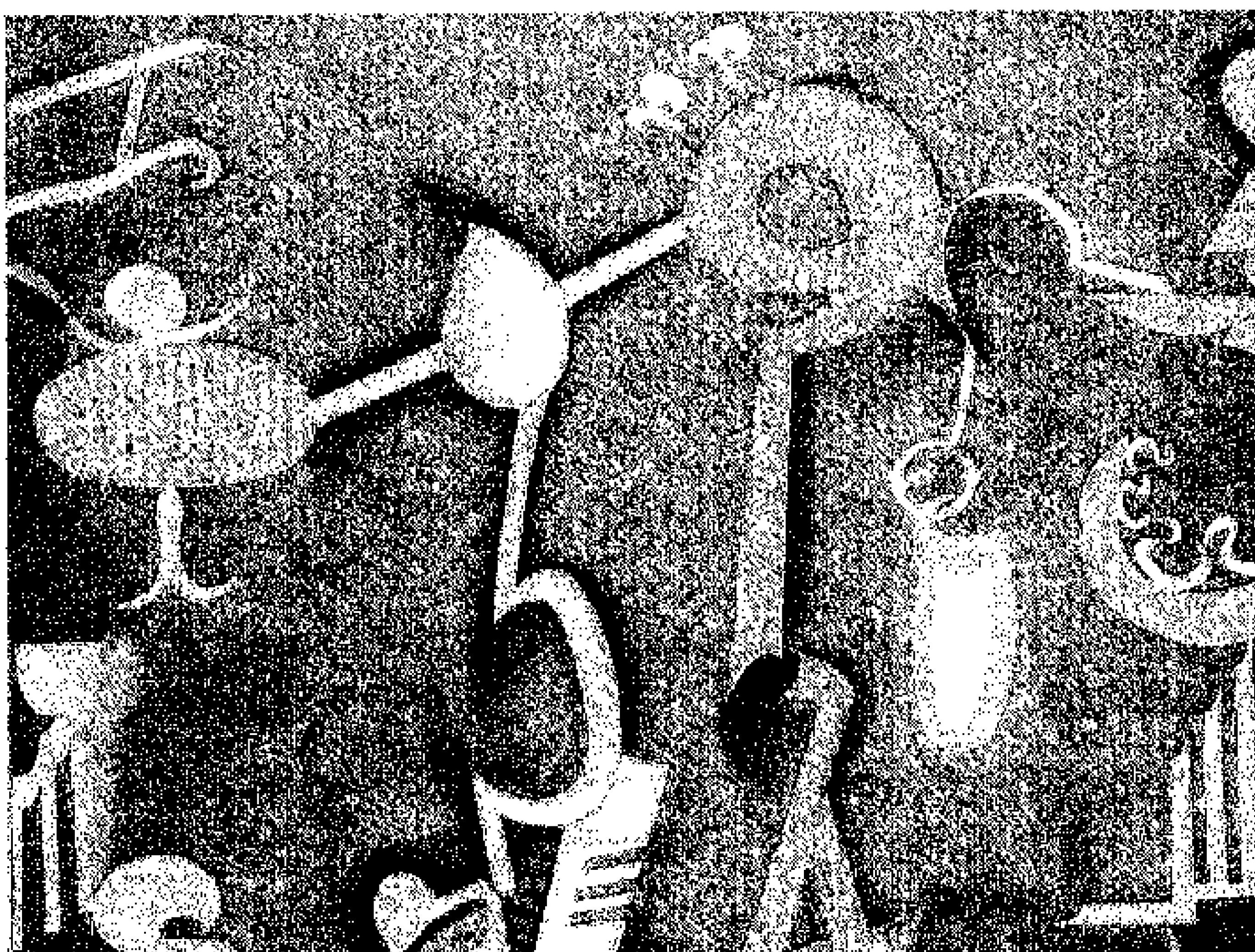
ولكن كان هناك فنانون آخرون ظهروا في الستينات وتناولوا ثيمات الفقراء والمسحوقين بوعي اسلوبي اعمق. فبينما كان فائق حسن يمر بفترته التعبيرية مع موضوعات كهذه، كان **ماهود احمد** يعطيها ابعادا ضخمة. وبما انه هو نفسه من اصل فلاحي جنوبي، فقد كان في تفصيلاته المرئية رنة الصدق والاصالة. وتبدت لوعات الرجال والنساء في لوحاته الكبيرة وقد صار لها نبل المأساة وقوتها - فهي مطلقة لازمن لها، وهي كذلك وارادة آنيا ومباشرة.

تعلم ماهود احمد الكثير من الرسامين المكسيكيين، ولاشك، الا انه اجاد استخدام ماتعلمه. ولئن يكن تمجيد حياة البؤس والمشقة جزءا من التجربة العراقية، فقد جعل الفنان ايضا يرى مافيها من مغريات الرموز والعلاقات الانسانية. وهكذا قد نجده يرسم العشاق وقد اختبأوا في خيمة او اضطجعوا في قارب، او يجعل الوشم على جسد المرأة ذا معنى خفى : انه دعوة الى الحب. وقد يستخدم الخط الحر في كتابة قصيدة في ركن من الصورة، اذا وجد ان في الموضوع شاعرية مؤاتية لذلك.



ماهود احمد. الوشم

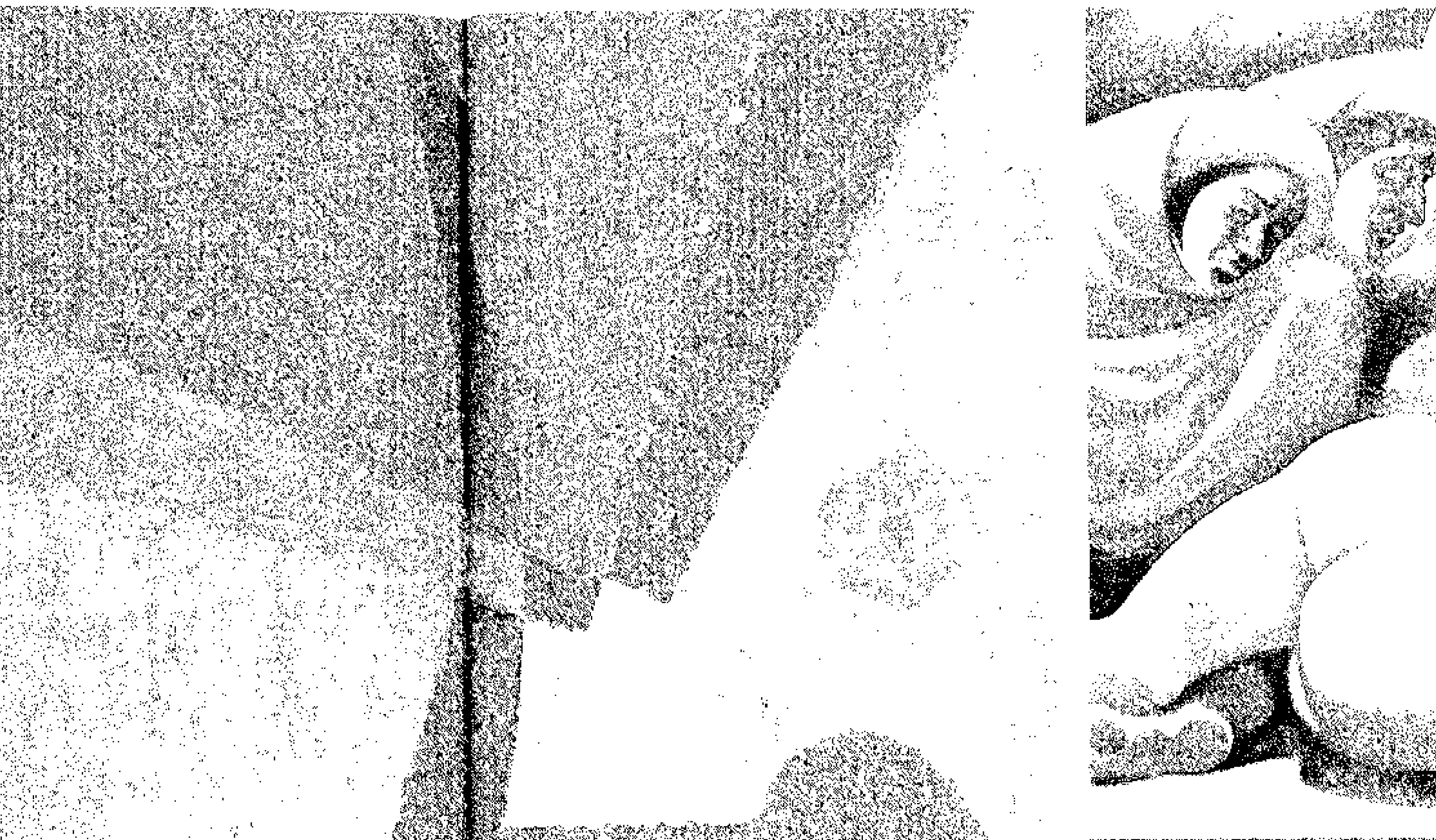




مديحة عمر، اشكال حروفيه



جميل حمودي، رسم وحرف



لقد كان الخط لقرون طويلة منفذا رئيسيا للطاقة الخلاقة عند الفنان العربي، يعملها في تنميطات مبتكرة وتنويعات لاحصر لها، للتعبير عن نزعة جمالية قوية تقرن عادة بمشاعر «روحية»، وذلك لان معظم العبارات التي يتم خطها ذات طابع ديني او حكمي.

ويكتفي الفنان بالكلمات نفسها «مضمونا»، اذ يجعل جمال معناها ينعكس في جمال تشكيلها. وعند ظهور تيار «البعد الواحد» في اواخر الستينات، كان الخط قد اكتسب على يد الرسام حرية من التشكيل والمعنى لم يكن الخطاطون ليعتبروها أمراً يتصل بفنهم التقليدي المقدس.

فالرسامة **مديحة عمر**، منذ اواخر الاربعينات واوائل الخمسينات، كانت قد جعلت من الحروف نفسها لوحات كاملة : فهي السباقة في العراق في تحويل الابجدية الى ذريعة للانشاءات التخطيطية واللونية التي تخلق بها جوا من الفَنْتَزَة والحركة. واذ كان **جميل حمودي** في باريس، فانه ادخل هذا الضرب من «الكتابة» في لوحاته التجريدية، وبعد عودته الى بغداد وبخاصة في الاونة الاخيرة، اخذ يجعل من الحروف المقوم الاول والمنطلق الاساسي في الكثير من اعماله.



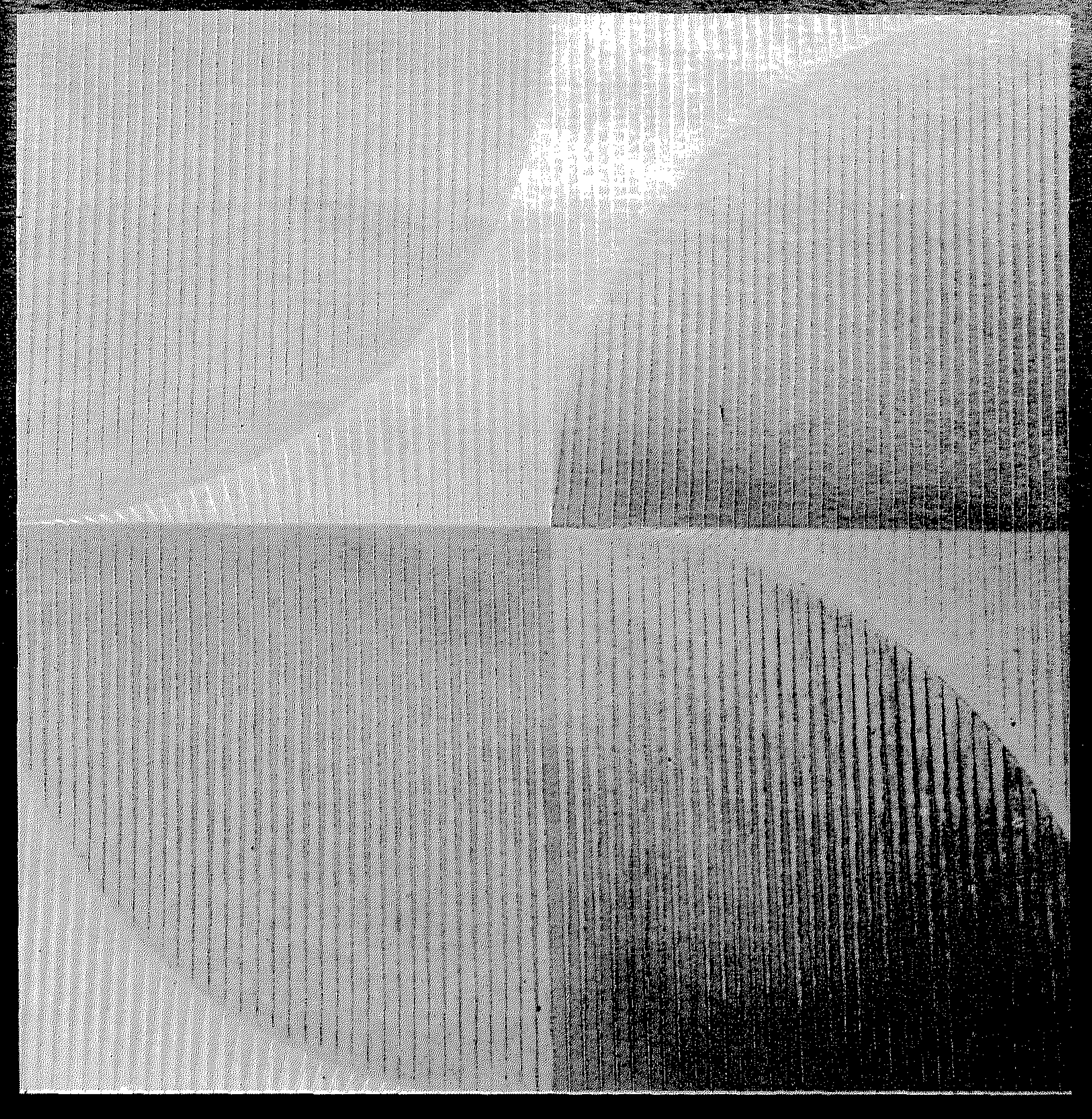
مديحة عمر، تنويعات على الحرف «ن»



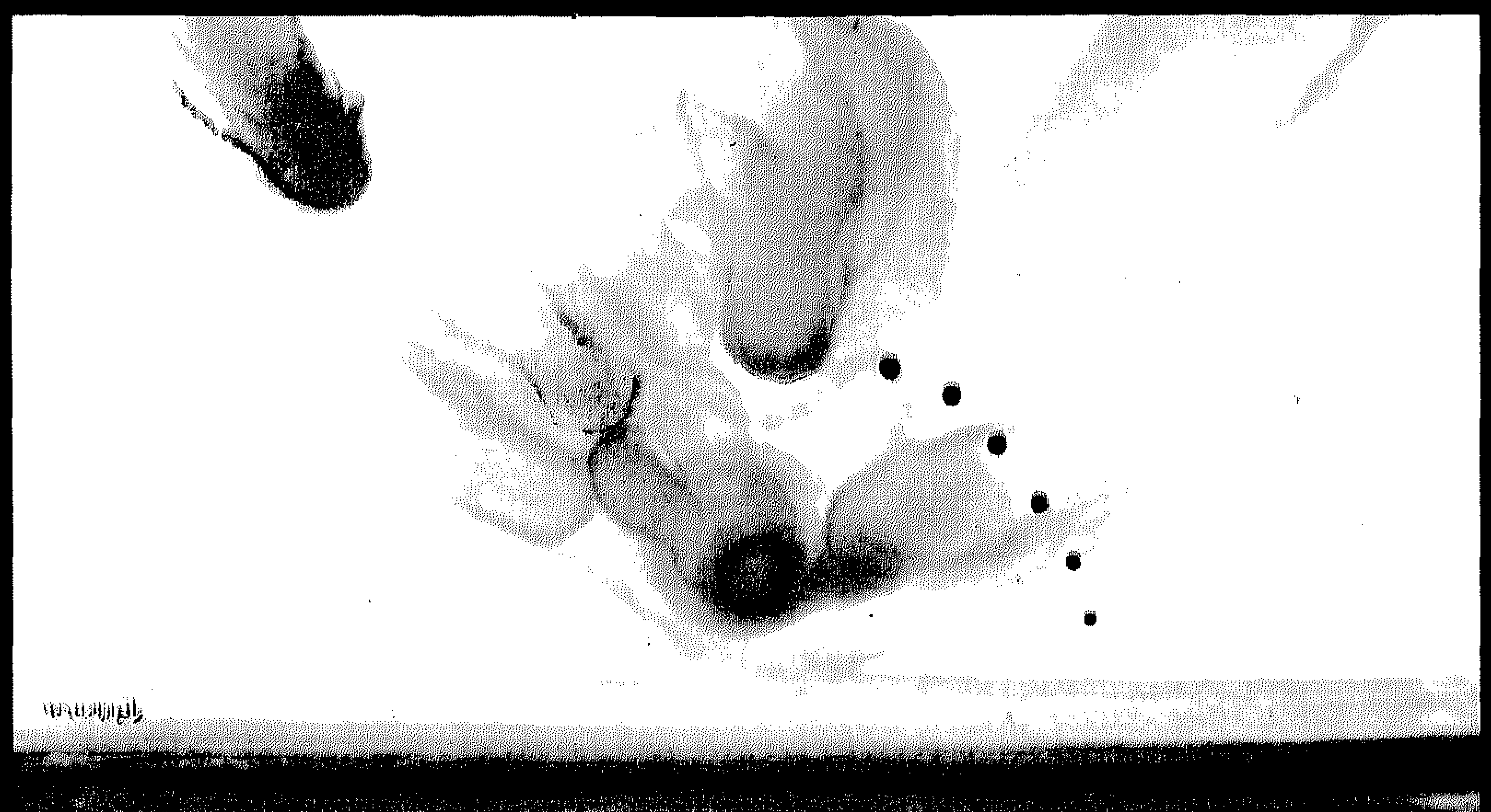
ماهود احمد، الرئيس المناضل صدام حسين مع الشعب

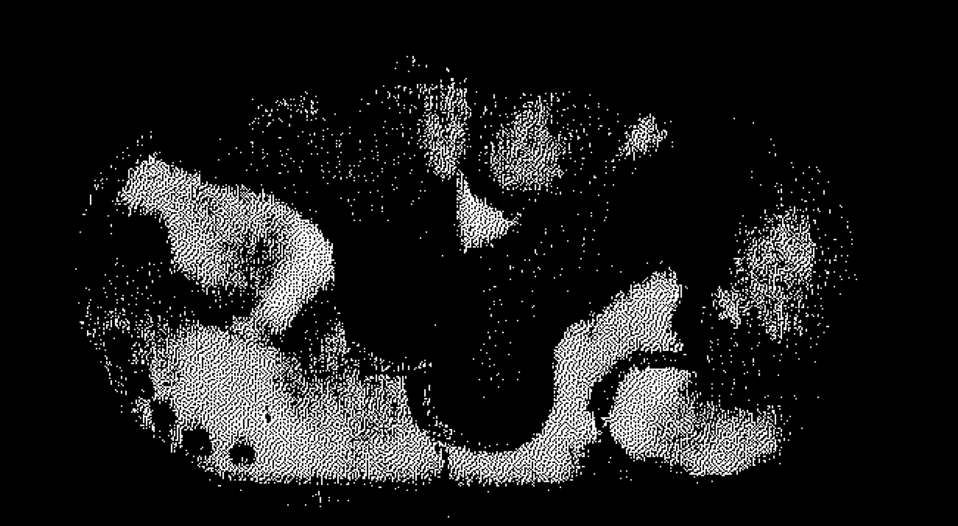


رافع الناصري، الكلمات والذاكرة



هاشم السمرجي، شكل





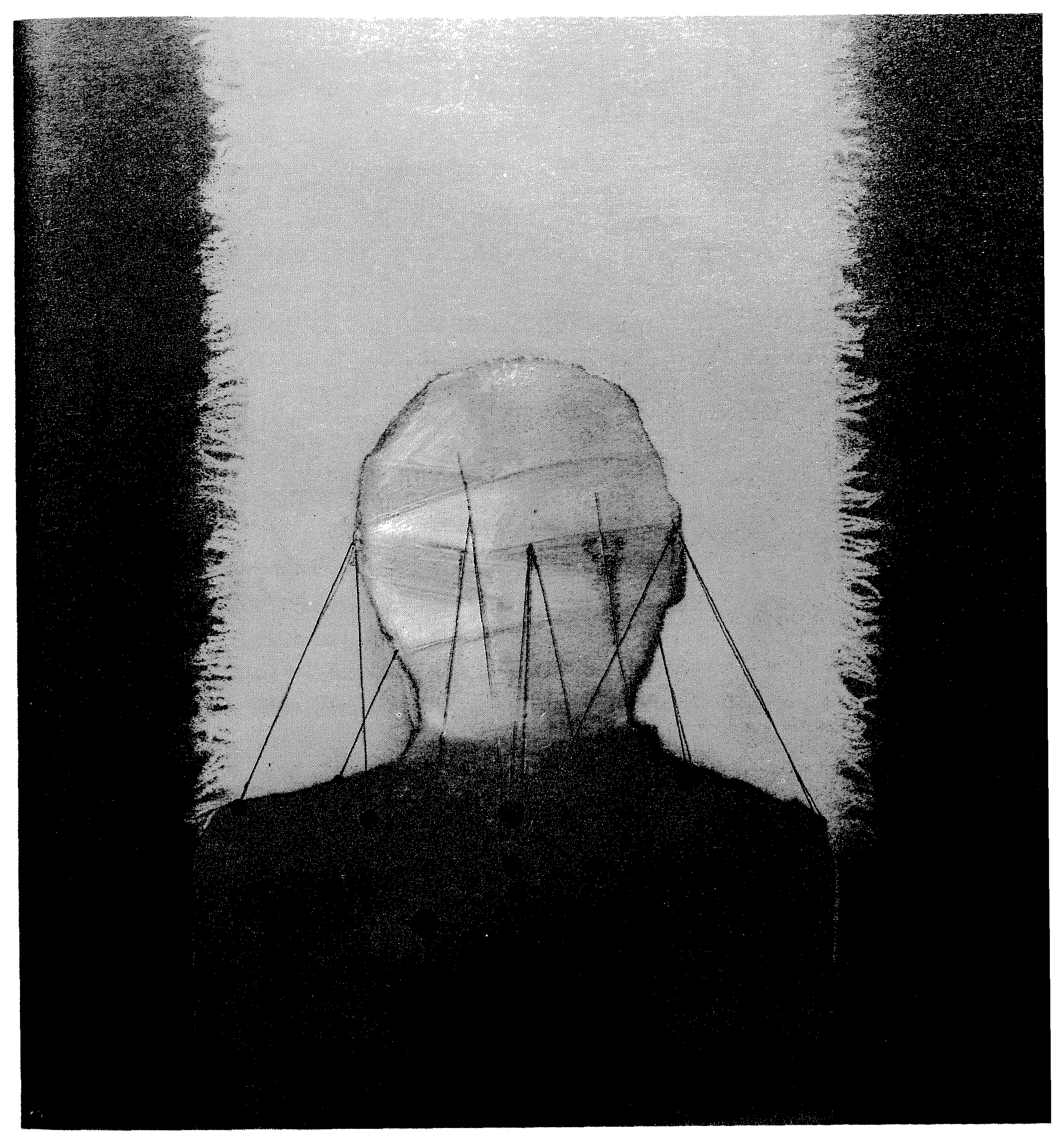
رافع الناصري، افق

وقد وقع **رافع الناصري** لفترة ماتحت سحر الحرف العربي. ولئن يكن معظم رسمه تجريديا، فانه جعل يستخدم عبارات كاملة، ذات طابع ديني في الاغلب، لرسومه. ولكنه راح يبحث بعد ذلك عن القيم الشكلانية للحروف الفردية في تنويعاته التشكيلية الجديدة. وبذا تأكدت الصلة القائمة بين براعته الغرافيكية الاصلية، التي انماها بدراسته الفن الصيني في بكين، وبين تعامله الجديد مع الابجدية. وبعد ان احكم السيطرة على توزيع التوازن والامتداد والفراغ، جعل يحقق خفة تناغمية، ومتعة بصرية خالصة، كان يتصف بهما رسمه اللاحق في السابق. ولقد اعطى نفسه في الآونة الاخيرة مزيدا من الحرية في الشكل، واضحت عنده الكلمات، والارقام الواردة بالمصادفة، والصلبان والدوائر، تشير الى تباريح مكبوتة : وهكذا تضيف القرائن الشعرية الضمنية قوتها الى الاحاسيس البصرية الخالصة.

لربما كان **هاشم السمرجي** بين زملائه الفنان الوحيد الذي قصد ان يحدد نفسه بما هو بصري بحت. وقد بدأ اصلا فنانا تجريديا، واضحى فيما بعد (باستثناء مهدي مطشر، المقيم في باريس) ابرز رسام عراقي في فن «الأوب»، الفن البصري. وبالنسبة الى رجل مثله يعشق الخطوط الرهيفة، والاشكال الهندسية والالوان المتقابلة، كانت الخطوة قصيرة في انتقاله الى الخط العربي كقاعدة لغرافيكياتة الغنية بالابتكار. فهو حين يمازج بين الحروف والكلمات والعبارات ـ وهذه قد تكون قصيدة كاملة ـ وبين تأليف «الاوب» والوانه، فانه يصل المشاهد بشعور من الدهشة، والذهول، وانفتاح الذهن على جمال غير متوقع.

في فن هاشم السمرجي فجأة الوقع كفجأة سهم مارق في منحنى يأخذ العين. انه وقع البراءة، والفرح، والذهول، وهو اقرب مايكون الى الموسيقى الخالصة. وعندما يدقق المرء في رسومه، يندهش حين يكتشف ان الكثير من هذا انما هو مستمد في روحه، على نحو لاينتبه اليه المشاهد العابر، من زخارف المخطوطات القرآنية. انها موهبة الفنان، تتبدى في قدرته على جعل ذلك كله جزءا من تجربة القرن العشرين.

وهاشم السمرجي الان، إذ نراه في فترة جديدة من تطوره الفني، يستخدم الشكل الانساني على نحو يعينه في اضافة شحنة عاطفية الى اسلوبه الشديد الرهافة. فهو يكاد يتقصد، من جديد، ان يوجد تضادا مقلقا بين المرئي الجمالي والمحتوى المأساوي.



هاشم السمرجي، انسان بلا كلمات

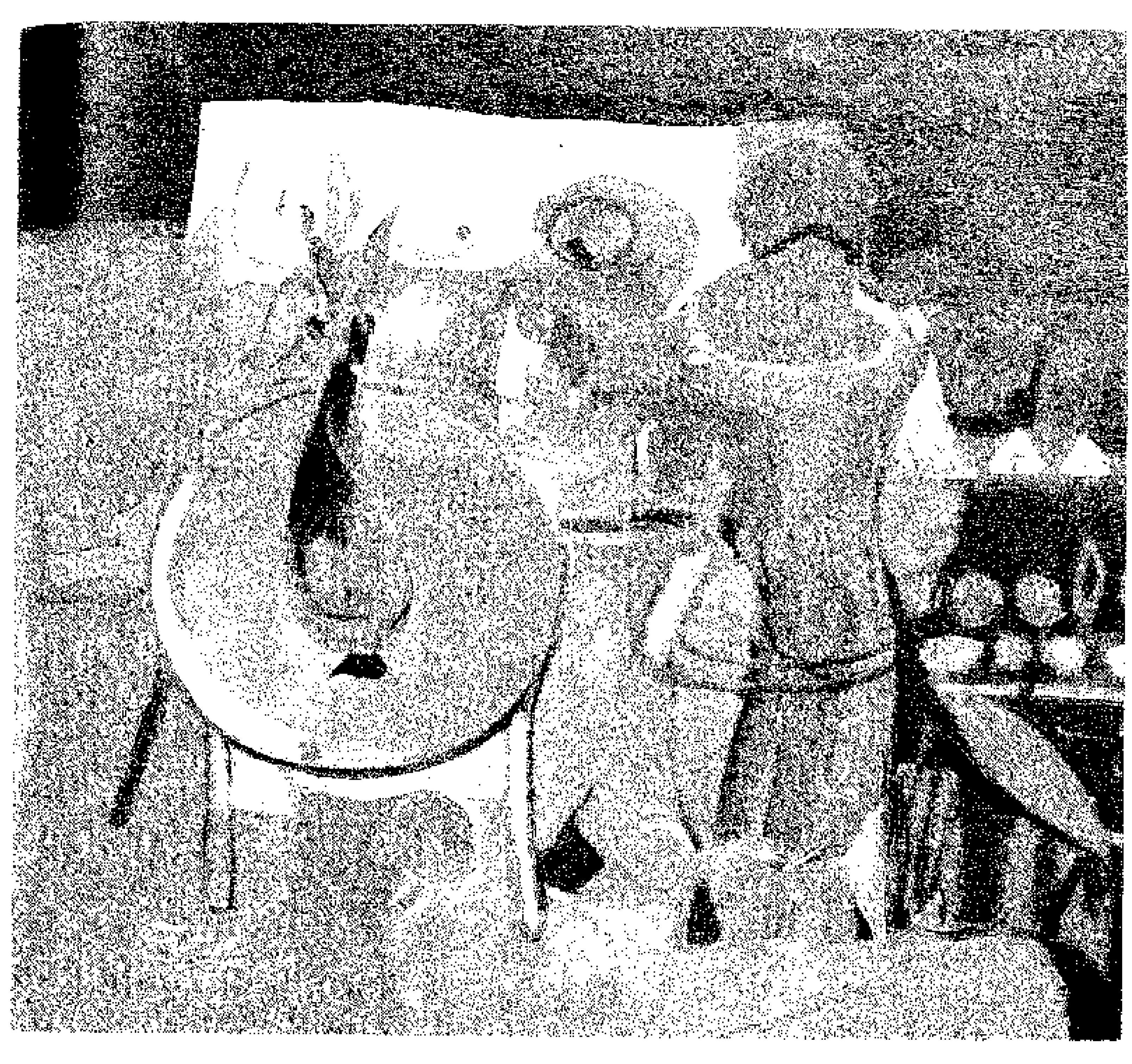


قتيبة الشيخ نوري، حروف ودوائر.



قتيبة الشيخ نوري، دوائر

جاءت فترة في حياة الطبيب الاخصائي **قتيبة الشيخ نوري** عالج فيها الخط في لوحاته باسلوب تميز به، ولم يستطع ان يجاريه فيه احد. ولقد قضى بضع سنوات برز فيها كرسام حين راح يرسم مالنا ان نسميه اربسكات تعبيرية، وذلك باستغلال الدائرة على نحو شديد الابتكار والتوليد، قائلاً ان الدائرة هي الجوهر الكوني للاشكال كلها. وكانت الخطوة التالية لديه ان يستغل الخطوط الدائرية في كتابة ـ او رسم ـ الكلمات والعبارات، واذا توريقاته التي كانت في معظمها سابقاً هندسية ويجعل منها اشكالاً تعبر عن حالات ذهنية صوفية، تتخذ لنفسها الان معاني «لفظية» ايضا. غير ان قتيبة الشيخ نوري كان رجلاً شديد الدينامية، ولايستطيع البقاء طويلاً مع تلك الاشكال والتناغمات المتوازنة اساسا. فانتقل من الحروفية الى ماحطم في النهاية الكمال الظاهري للدائرة. وفي لوحاته الجديدة استخلص الجراح الكامن فيه كفنان كل مايحتدم تحت الجلد من دم واضطراب والم، في تلك الغابة من الالياف والشرايين، التي هي نسيج الجسد البشري وهو يمر متحرقا من خلال كثافات وتوترات التجربة المتصاعدة. ومما نجده شديد الدلالة هو ان معرضه الاخير، قبيل موته المحزن في حادث المّ بسيارته وهو مسرع جدا بها، كان يتألف من لوحات تدور كلها حول الانسان وهو يحاول اختراق الجدران اللاانسانية المحيطة به. وكان ذلك امراً بعيداً جدا عن تفننه الحروفي القديم المستقى من الدائرة: لقد كان رفضا اقرب الى اليأس، تمرداً بلا أمل.





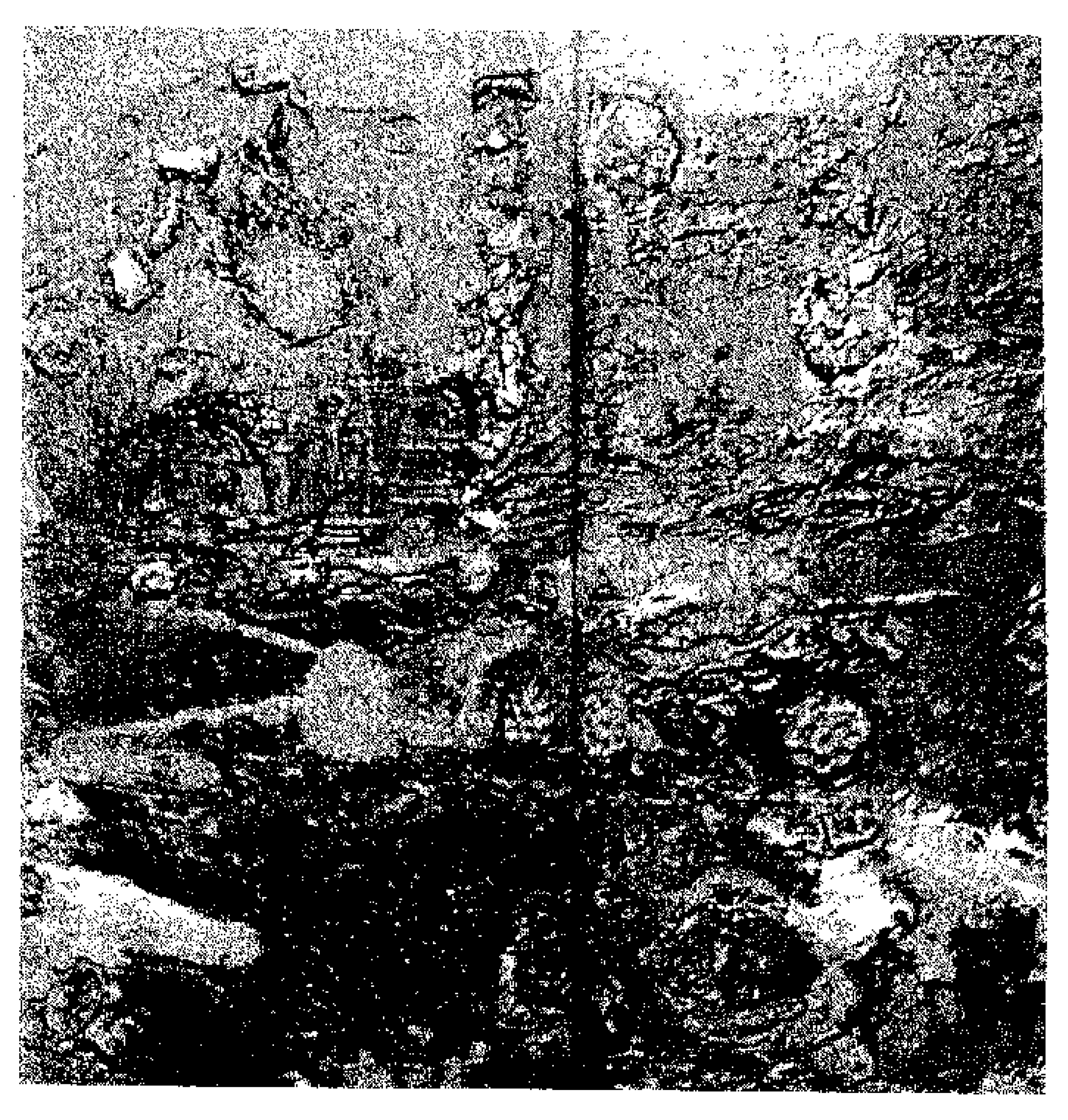
فرج عبو، اقصى اليسار : زخرفة

محمد علي شاكر، زهور

نادرة عزون، تحت، رؤى داخلية.

ومن الناحية الاخرى، فان التعبير الحروفي في رسوم **نادرة عزوز** يعتمد في الكثير منه على معنى الابيات الشعرية التي تستخدمها : فالصورة تبدو وكأنها تصدر عن الكلمات بالذات. وهي بذلك لاتوضح معنى الكلمات بالضبط، بل انها تتيح للمرئي ان يمسك باللفظي، ويتوسع به. وهناك شيء ما انثوي لا في اختيارها الكلمات فحسب، بل في اختيارها الالوان والتأليف، مما قد يمكن تفسيره في سياق لوعات المرأة العراقية. فثمة اشياء اشبه بالجمرات تتوهج فجأة وتطلق الشرر، من خلال كانون مليء بالرماد.

استخدام الكتابة مؤخراً عند نادرة عزون، جاءها بعد فترة طويلة من التعبيرية التجريدية التي كادت تتفرد بها زمنا بين معاصريها في العراق. فالرسم بالنسبة اليها في معظم الاحيان، نوع من التواصل مع الرؤى الداخلية، او التفجرّات الخفية التي لايستطيع ان يفيها حقها شكل انساني او كلمات مكتوبة. ومن هنا تأكيدها على اللون وتلاعبها الفني به. وللمرء ان يرى في اعمالها المتأخرة ازدياد الغنائية والشفافية، وتحكمها التقني بمادتها.



غير ان **محمد علي شاكر** يفصل فصلا تاما بين الخط كفن للكتابة، وبين الرسم كفن للتصوير، ولو ان خطه الجميل يكتسب الكثير من اللون والنسج من مهاراته كرسام وليثوغرافي. ولعل الليثوغرافيا هي الواسطة الامثل والا نجح عنده، وهي كثيرا ماتجمع بين الانسياب الكتابي والتعبير التشبيهي، مما نفتقده في لوحاته الانطباعية لمشاهد الحياة اليومية في العراق، التي يرسمها في الاغلب بزيوت فاقعة الالون، مشرقة.

مشاهد الحياة اليومية، في المدينة او الريف، كان **فرج عبو** يرسمها فيما مضى متأثرا، عن وعي، بالمصورين العرب القدامى. لم يهمه يوما استعمال الحروف او الكلمات، غير انه كان يستخدم الخطوط الخارجية الكثيفة والمساحات اللونية على طريقة المصورين القدامى، ولكن في الاغلب بروح تجريبية. وقد قاده ذلك في اوائل السبعينات الى محاولة من اهم ماقام به في حياته الفنية، حين انتج عددا كبيرا من الرسوم التجريدية، مستوحيا الزخارف العربية القديمة بما فيها من تراكيب وتداخلات هندسية. وهذه الان من خير اعماله : فهي بمجموعها احتفال باللون، وتشير على طريقتها اللاتشخيصية، الى التعبير الرمزي لدى الفنان العربي عن عشقه للروعة التي تسكن كل شيء حي.

في الفن العراقي تتخذ المؤشرات التراثية اقنعة من كل نوع تحددها في معظم الحالات رغبة الفنان في الربط بين الوعي للزمان (الاشكال والثيمات المقترنة بالفنون القديمة في العراق، العربية وماقبل العربية)،وبين وعي للمكـان (الموتيفـات والعادات والمشـاهد الشعبية)، مخضعا كليهما لحاجات نزوعه الابداعي. فنجد هذه القوى الثلاث تنشط، مثلا، في اعمال **سعاد العطار** بدرجات متفاوتة من الشدة في مراحل فنها المختلفة.

فبعد ان افادت الكثير من استخدام الاشكال والرموز الشعبية في رسومها في اواسط الستينات، تحولت شيئا فشيئا الى منابع اخرى اقدم منها تركت اثرها فيما ترسم: منابع عباسية واحيانا آشورية. فالتأكيد على التخطيط، الذي يبدو ان الفنانـة اكتسبته من التشكيل التخطيطي في المنمنمات العربية القديمة او المنحوتات الناتئة الاشورية، اطلق طاقة غير متوقعة في اللوحات التي رسمتها منذ اوائل السبعينات، سيّرتها الفنانة نحو التعبير عن رؤيا شخصية شديدة الغنائية. ومهما تكن اعمالها ضاربة الجذور في الرسم العباسي، فأنها مشحونة بكثافات ولوعات خـاصة بهـا، حيث يتقاطع الحلم والواقـع بأسلوب لايمكننا في النهاية ان نخطيء انه اسلوب سعاد العطار.

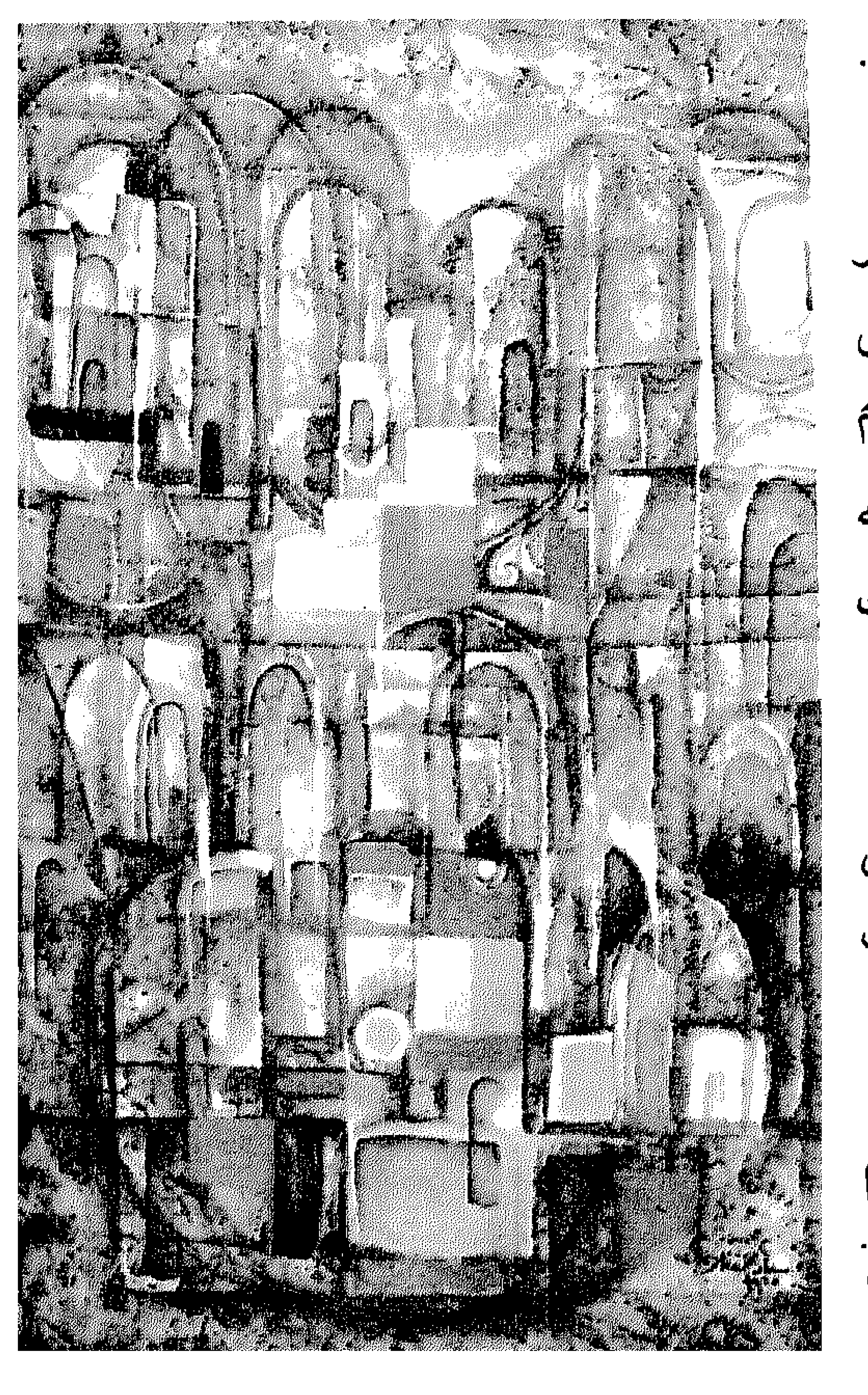
كان «البستان» لفترة ما موضوعها المفضل: فكانت اوراق الاشجار الكثيفة توحي بترف فردوس شخصي، حيث الطيور لها وجوه نساء. ولكن سرعان ماتحول البستان الى غابة هوجاء، تندلع اشجارها احيانا باللهيب. وحتى المدينة تحولت الى ضرب من الغابة.

وفي الغابة، من خلال الاشجار تتراءى شخوص صغيرة، معظمها نساء. الا ان الاشجار في اللوحات اللاحقة تساقطت اوراقها، واندفعت الاغصان العارية الى الاعلى والتفت على بعضها لتمسك بين حين وآخر شمسا لاهبة، حيث اختفت نهائيا الاشكال البشرية. ثم تحولت الثيمة الشجرية نُزُلًا الى الجذور، ومن الجذور جعلت سعاد العطار شيئا اشبه بزخرفة نابضة بحيوية وحشية. واختُزلت المدينـة في هذه الاثنـاء الى صخر، وبـذلك اكتسبت الغابة والمدينة، كلتاهما، قوة رمزية غريبة.


وحين لجأت الفنانة اخيرا الى الحفر والطبع الليثوغرافي، نقلت الى كليهما الكثير من مفرداتها الشخصية، التى طورتها على هذا النحو في رسومها الزيتية طوال مدة تقارب العشرين سنة.

ثمة احساس قوي بتقاطع الزمان والمكان في قرى **نوري الراوي**، بتلالها ومنازلها القديمة. وهي قد تكون مثقلة بحنين الفنان الى طفولته وبراءته الضائعة، غير انها تجسد له الجذور المكانية التي تغذي خياله وتقرر خصائص اسلوبه.

سعاد العطار،
الصفحة المقابلة: شجرة تحت، غابة المدينة









وفي لوحات نوري الراوي نعومة لونية خادعة، سرعان مايحس المرء من خلالها بتوتر الحلم، وتوتر الذاكرة. قد لانرى انسانا واحدا في هذا المشهد الملحّ على اعمال الفنان، ومع ذلك فأنه يتوهج بلوعة انسانية شديدة الالحاح ايضا. فالبيوت واضرحة الاولياء

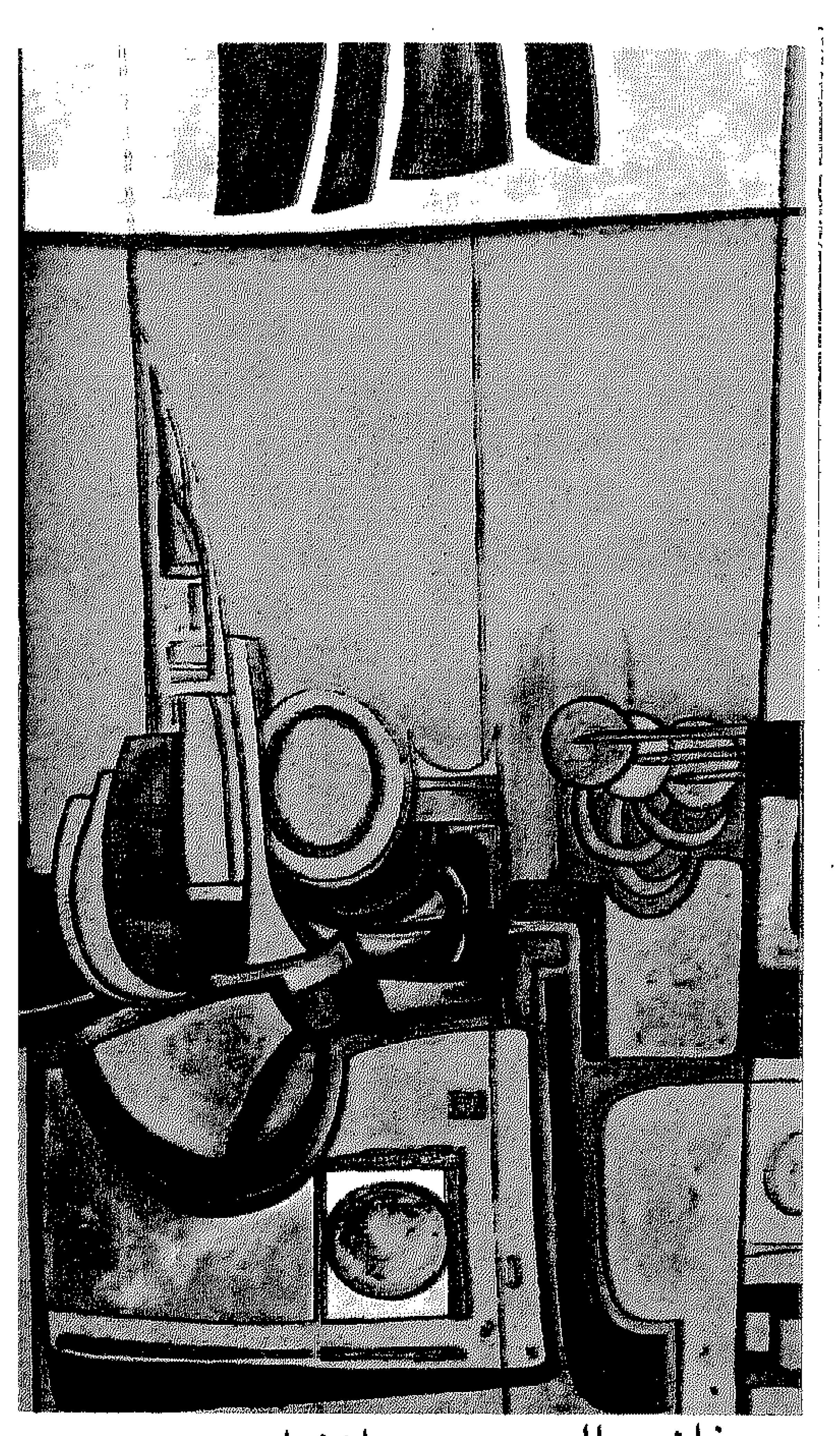
المقببّة، القائمة على التلال العارية، الواعدة اجيالا من القرويين بالمعجزات، والنهر البعيد بنواعيره القديمة ـ كلها تبدو وكأنها تبرز من غمام ذكريات الطفولة، بقدر ماتبرز من غمام قمري يملاء الذهن المسكون.

هذا هو شِعْرُ المكان: طريقة اخرى للعودة الى الجذور من خلال الصورة الموحية. فالفنان العراقي، اذ يعي التغيرات التي يمر بها محيطه ـ وهذه سيرورة ساهم فيها هو بالذات ـ فأنه يجد غذاءً نفسيا في غوامض الأصل الذي نشأ عنه. فالمدينة الدائبة على

الاتساع تصب فيها مواهب قادمة من قرى الارياف، وهي زاخرة بقرائن يحولها رسام كنوري الراوي الى موضوع غنائي، غني بالاشارات. وتنويعاته على موضوع كهذا صوفية بأخلص ما في الكلمة من معنى: فالتواصل مع الطبيعة إنما هو تواصل حب

وتوحد خفي في الهوية، حيث تكون الصخور والسحب، الذات الداخلية والرؤية الخارجية، كلها متبادلة. والبراق، حصان النبي الساري في الفضاء، والذي قد يفتح في

ليلة مقدسة ابواب السماء للذين يترقبونه، هو ايضا الاشارة المنتظرة لكل مايذهل، حين قد تتحول منازل القرية الجبلية، وهي تبدو خاوية، الى مدينة الله، المزدحمة بمن فيها.



غازي السعودي، انشاء

وفي المقابل نجد ان مدينة **غازي السعودي**، بغداد اليوم، هي المكان الفعلي موضوعا في زمن يعود الى ماقبل ثمانيمئة سنة.

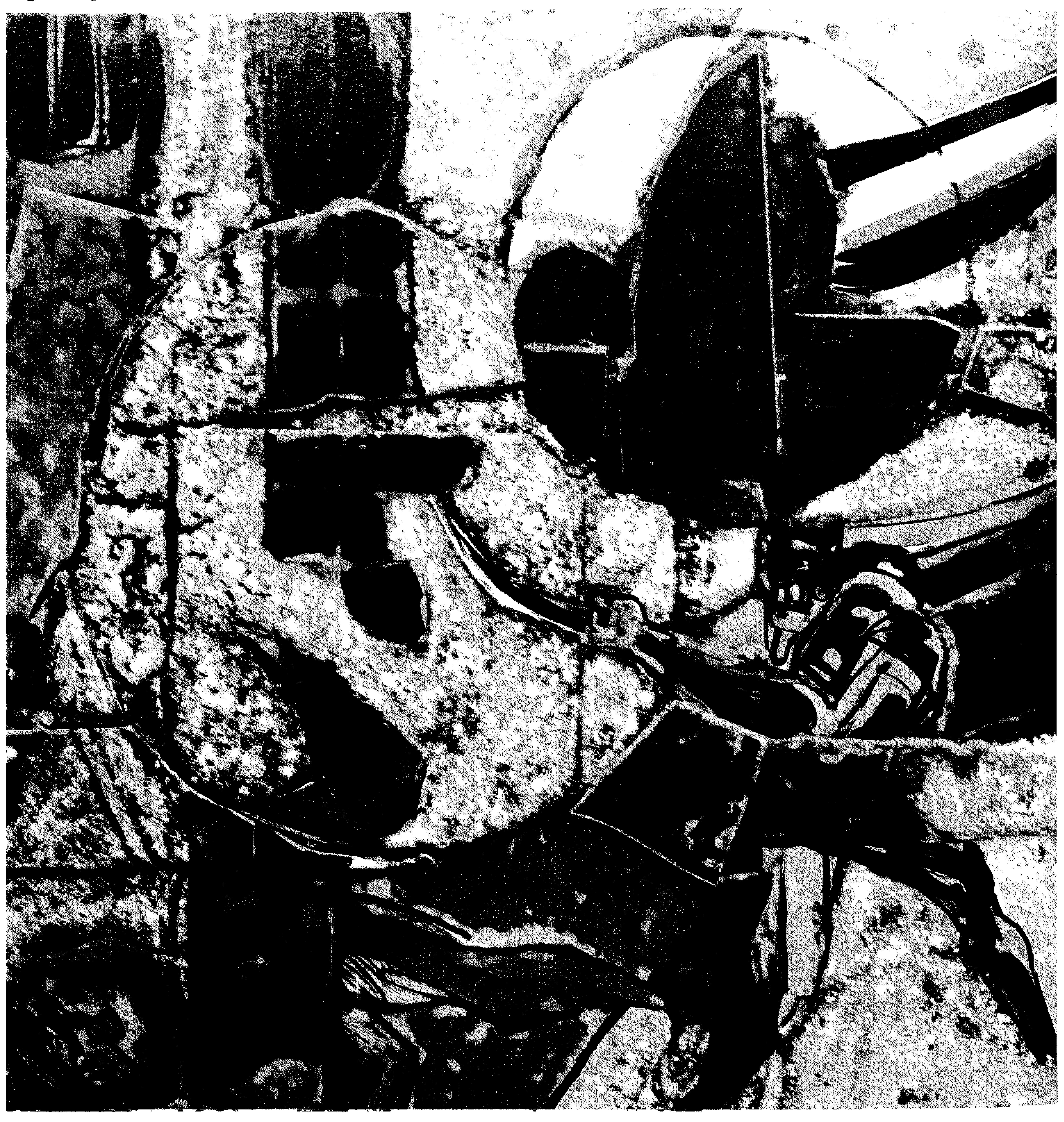
لقد كانت رسوم الواسطي لمقامات الحريري وحيا دائما لغازي السعودي، لافي قماشاته وخزفياته الصغيرة فحسب، بل في لوحاته الفريسكوية الكبيرة، حيث يستخدم،

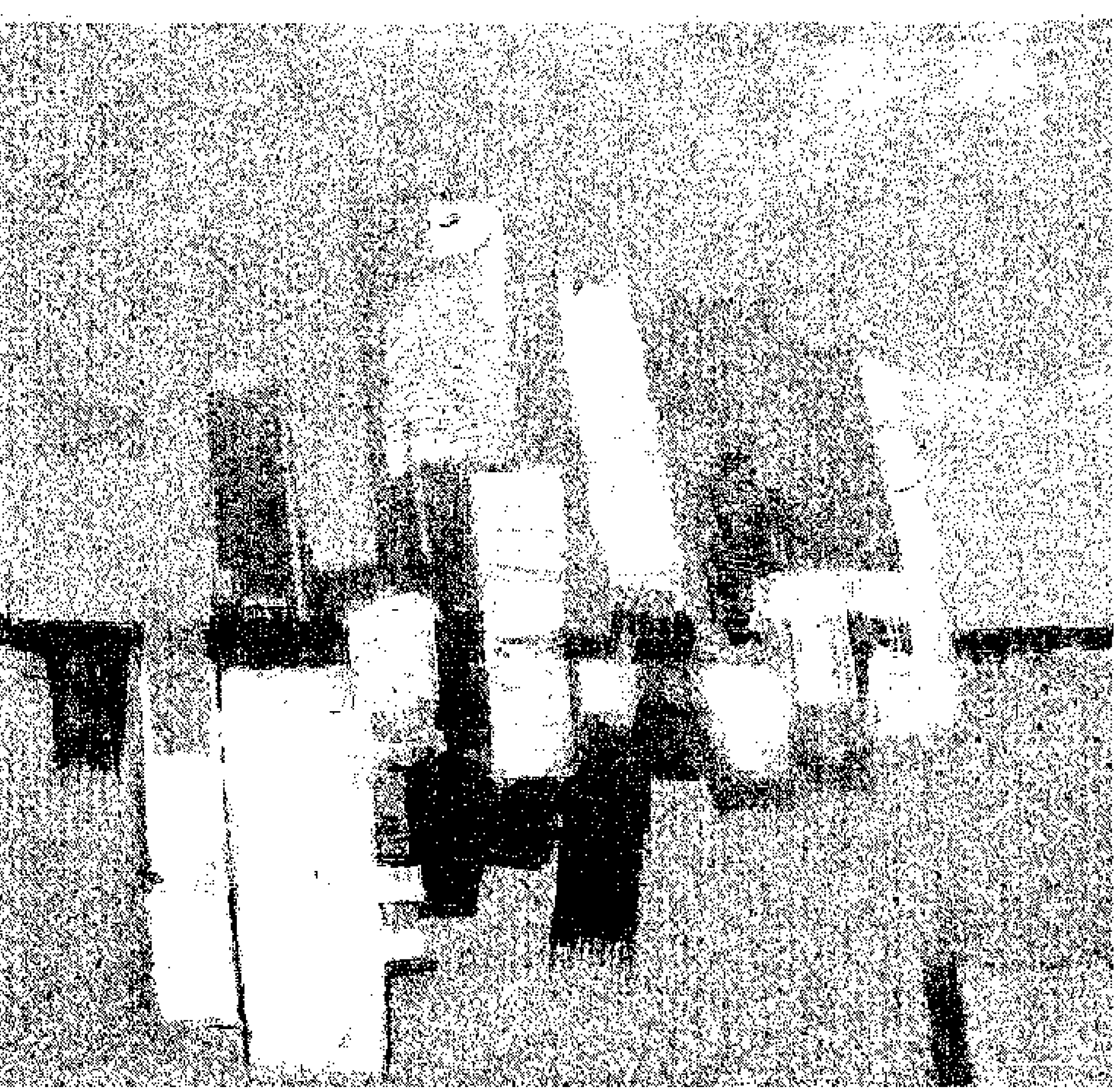
على الغرار العربي القديم، الذهب والازرق والاحمر، مع الخطوط الخارجية السوداء، في تصويره مشاهد المدينة وقد ترجمها الى مصطلح حديث.

مصطلح حديث كهذا نجده واضحا ايضا في ترجمة الازقة الخلفية الى تجريدات تكعيبية عند **خضير الشكرجي**. وقد انتقل الفنان من التأليف العمودي للرقع اللونية التي تذكر المشاهد بما تعلّقه النساء من ثياب على حبال الغسيل خارج بيوتهن، الى

الصفحتان السابقتان:
نوري الراوي، قرى

غازي السعودي، صراع





خضير الشكرجي، في الشمس

غازي السعودي، بغداد

سعد الطائي،
صيادون مع شبكتهم

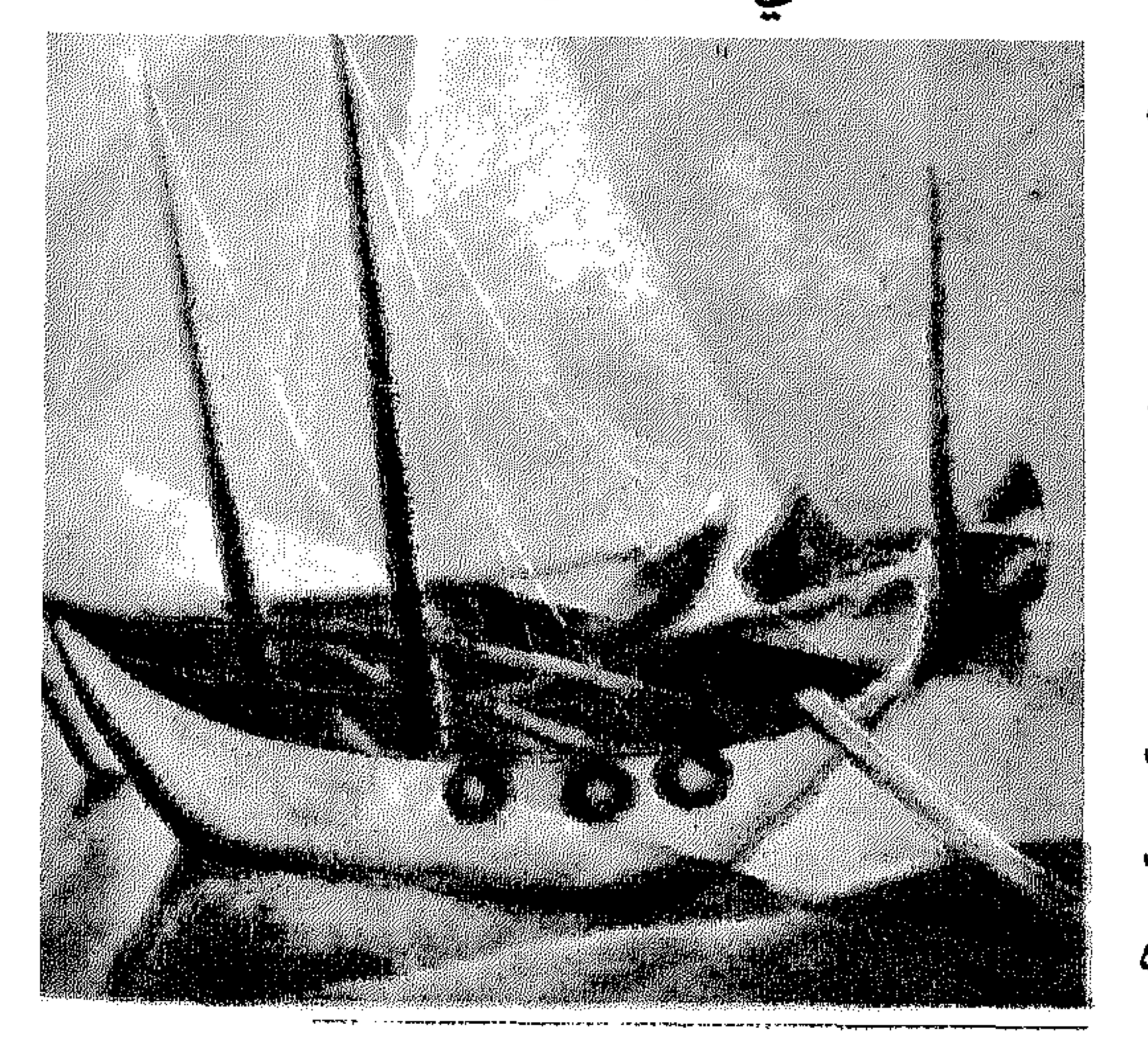
النساء انفسهن، يرسمهن غالبا بالوان احادية وخطوط متقاطعة. وكلما ازدادت لوحاته شخوصا والوانا داكنة، اشتد الايماء بمغزاها الاجتماعي. غير ان تكعيبيته الاصلية بقيت قاعدة للتآليف المقامة عليها، جاعلة بذلك توازنا بين التجريد الجمالي والمضمون العاطفي.

غير ان معالجة **حافظ دروبي** التكعيبية للمدينة تخلو من العاطفـة، عن قصد من الفنان. فلوحاته الضخمة التي يصور فيها بغداد، على احسنها، تتفجّر بصرياً، ولو انها زرقاء ورمادية في الاغلب. لقد درس حافظ الدروبي في روما ولندن، ورسم افضل اعماله اول الامر (في اواخر الاربعينات واوائل الخمسينات) متأثراً بالطريقة المابعد الانطباعية الانكليزية، التي تميزت بتركيبها السيزاني للمنـظر الطبيعي والشكل الانسـاني. اما التكعيبية فقد جاءته فيما بعد، واضافت المزيـد من التقييد الى معـالجته الاسلوبيـة الخالصة للشوارع، والمباني، والجسور، وضفاف الانهار، والازقة، والدواخل المنزلية.

واشخاصه، وقد جعلهم صغارا ازاء خلفياتهم العملاقة، طغت عليهم المشاهد المحيطة بهم، وقد تكسرت وتشظت خطوطها. وهذا ليس بالضبط مايفعله الفنانون العراقيون الآخرون. فعشقه انما هو المدينة نفسها، مهما تخبّط في التعبير عن حبه لها.

فالمصطلح الحديث اذن كان لحافظ دروبي وسيلة تعبير عن حبه لبغداد الفيزيائية، وقد احس بها احساسا حركيا. واذا اعتبرنا أن **سعد الطائي** تأثر به في مرحلة مبكرة، فاننا نرى كيف ان الطائي استغل التكعيبية بتأكيده على الانسان اكثر من تأكيده على الشيء، حتى تكاد الاشياء المحيطة تكف عن الوجود ازاء طغيان الشخوص، مهما تكن صغيرة. فالمدينة بالنسبة الى الاشخاص غير موجودة. انهم قائمون جدا هناك، متأملين ضائعين في فراغ كثير الالوان. ولكنهم بين حين واخر يتقدمون منا، فرحين بما يصنعون، كما في لوحة «صيادي السمك» وهم يصلحون شباكهم.

سعد الطائي، زوارق



وفي المقابل، فان لوحات **خالد الجادر** تنتهج نوعا من الطبيعية يتغافل فيها الفنان عن المصطلحات السائدة. مواضيعه هي الناس في الطريق، في الازقة، في الاسواق، في القرى.

انهم الفقراء، رجالا ونساء، في حياتهم اليومية، ومعهم اطفـالهم الكثيرون، وهم قـد لايتمتعون بجمال الطلعة، ولكنهم يضجون بالحيوية والنشاط، وكلما اهتم الدكتور خالد الجادر بالمحتوى الانساني في رسومه، تميزت بعراقيتها بشكل واضح، غير ان ايثاره




حافظ دروبي، صورة شخصية
الى اليسار، عائلة

خالد الجادر،
قرية في الشمال

محمد مهر الدين،
آثار طلقات

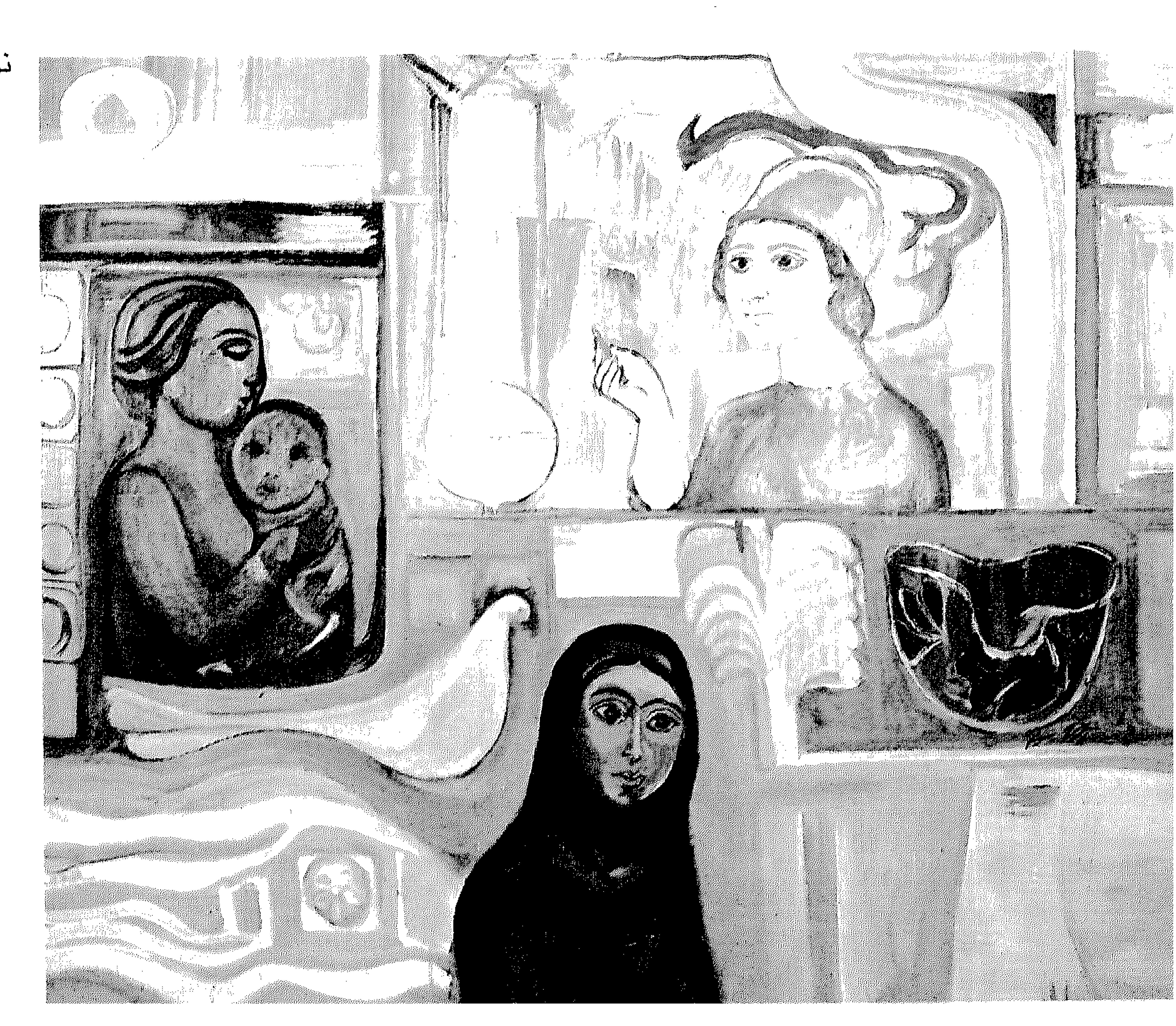


للزراقات والظلال الرمادية طوال هذه الاعوام كلها، يميل الى جعل مناظره الطبيعية، والمدينية، والقروية، تتشابه كثيرا فيما بينها، حتى لتكاد لاتفرق في رسومه بين القرية الفرنسية والقرية العراقية. فالتأثيرات الانطباعية التي جاءته ايام دراسته في فرنسا في

اوائل الخمسينات، لم تزايله في الواقع حتى الآن. الا ان جموعه الانسانية، التي تبدو دائما في حركة، تقيم الصلة بينه وبين جذوره لما توحي به من معنى، ومن اهمية، في مجرد حضورها.

نزيهة سليم رسامة نفضت عن نفسها التأثيرات الفرنسية، بعد سبع سنوات في باريس، بعودتها المدروسة الى اسلوب محلي، يكاد يكون ساذجا، في تصوير حياة النساء في العراق. وهي ترسم معظم شخوصها بالتأكيد على الخطوط، تـزيينياً بعض الشيء،

وتجعلهم في منطقة ما من الكينونة لاتمسها السعادة او الشقاء. هؤلاء هن نساؤها، يقمن بأشغالهن اليومية، ويشربن استكانات الشاي، ويرقصن في عرس ما: قديمـات ابدا، جديدات ابدا، تشيع فيهن روح اشبه بالروح التي تشيع في اغنية بغدادية قديمة.



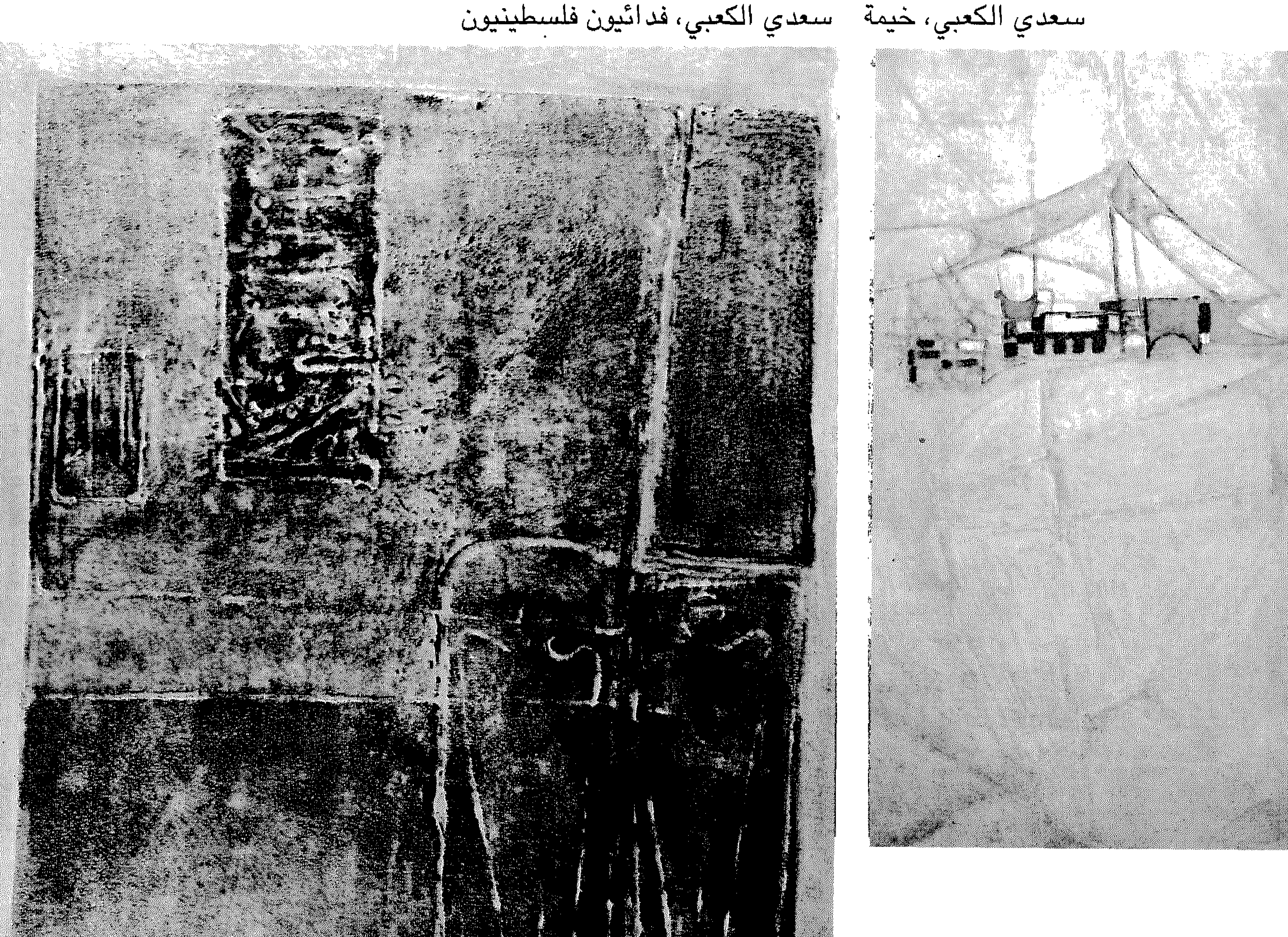
نزيهة سليم، نساء في الدار

اما **سعدي الكعبي** فأنه لايبغي شيئا من ذلك. قماشاته الملونة بلون الرمال، والتي يجعلها في نسج الرمال، انما هي من خلق الفضاءات الرملية في صحراء عربية، تُرى فيها احيانا خيمة داكنة، او شخص لاتبين هويته، شديد الوحشة. رسومه ناجمة عن وعيه هذا للفضاء والجو. وعندما ينسج في قماشته عبارة ذات مضمون مأساوي على الاغلب، فأن الذي يبقى فيها هو اتساع ارض جرداء، معشوقة، لاتُفهم، مأساوية. ومصطلحه من صُلب حداثة اليوم.

ومصطلح **محمد مهر الدين** ايضا من صلب حداثة اليوم، ولو انه يحقق به غرضا مغايرا تماما. لوحاته الزرقاء في معظمها، يجعلها مظلمة الالوان واحيانا ذات لصوق خشبية تخترقها ثقوب الرصاص، وتنحفر فيها خطوط توحي برؤوس بشرية: انها تقلقنا اذ تذكّرنا بكلمات الفنان نفسه: «غريب هذا العالم». ولئن تتكشف اعماله عن تأثيرات بولونية لازمته منذ ان درس الفن في وارشو، فانها مشحونة بجهامة خاصة من النص

سعدي الكعبي، خيمة

سعدي الكعبي، فدائيون فلسطينيون



والايحاء تعطيها تماسكها الداخلي. ومـا من شك في ان لوحـاته الكبيـرة، بمفرداتهـا الصارمة العنيفة، يصعب جدا نسيانها بعد رؤيتها.

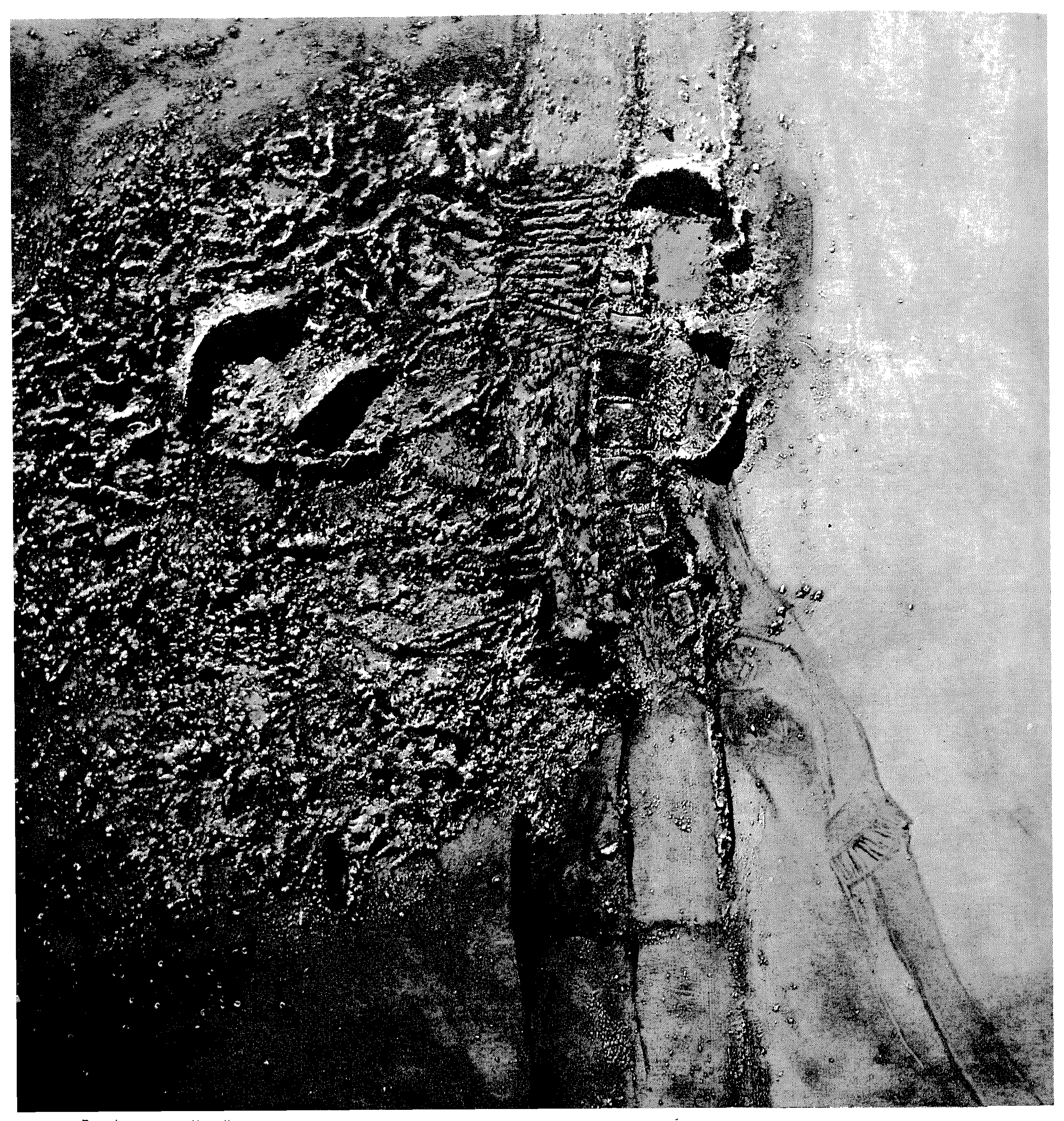
والمصطلح الحديث، حين يتناوله الفنان في تطوره الاخير، قد يقرر اختيار واسـطة للتعبير غير متوقعة. **فصالح الجميعي**. مثلا، يُعنى عناية خاصة بالواسطة، وهي لديه عادة مزيج من المعدن (الالومنيوم في الاغلب) والاكريليك، ومن خلال هذا المزيج يستمر في اهتمامه القديم بظلمات النفس ـ بدأً من آلام الحب الفاجع، وانتهاءً الى فظائع القتل الجماعي التي سُلِّطت على الشعب الفلسطيني لأربعين سنة طويلة. غير ان جذور الفنان الاسلوبية والشكلية ضاربة في المواقع الأثرية التي شهدت حضارات العراق القديمة: ووعيه المعاصر يغذّي هذه الجذور، ويتماثل اخيرا في اعمال يتمازج فيها الجميل والمبرَّح معا. وتركيباته غير التشبيهية، التي تكاد تكون أحاديّة اللون، نادرا مانجدها تجريدية تماما، كما ان تآليفه التشبيهية تطمح الى حالة التجريد. وكلتا الفئتين من اعماله متوترة، محملة بالزمن، وتلازم الذهن بالحاح.

ان الانساق الارضية للمواقع الاثرية ـ والعـراق غنى بها بـوجه خـاص ـ تهيىء الدافع الاصلي الى تشكيل الارضية والنسيج ليس في اعمال الجميعي وحسب، بل في اعمال فنانين آخرين، احدهم **راكان دبدوب**. وفي الفترة الاخيرة، جعلنا نرى هذا الفنان يستمد المزيد من الافكار بشـأن اللون، والنسيج، والشكـل، من الجدران الرخـامية القديمة في بيوت مدينة الموصل وقلاعها المهدمة، حيث يقيم. الا انه يغمس صوره في نشوة حسية، وما انساق الزمن، بالنسبة اليه، الاّ متعة بصرية يستطعمها بتمامها. ان فنه في الواقع اختصار تشكيلي للمدركات الحسية الى صور مجسدة. ودراسته في الاصل كنحات، تركت اثرا طيبا في رسومه، سواء من حيث تركيبها، او مزاياها اللمسية.



راكان دبدوب، التمتع بحرف الباء
الى اليمين، اشكال قديمة





صالح الجميعي، لوحة

حميد العطار، عشتار



ولكن فيها فرحا طفوليا عظيما، في عالم قليل الفرح. وفيما هو مستمر في رسمه، فأنه يعيد تركيب رؤيته مرة بعد اخرى: فيضيف، ويغير، ويحذف، وينوع ـ ولكنه يُبقي الجوهر الواحد حيا، متوهجا. ولذا فأن اعماله توحي بتجربة صوفية متواترة للنور والنشوة، للحلم واللذة. يضع راكان دبدوب في كل لوحة يرسمها على الاقل نقطتين ناتئتين، تبدوان محوريتين في تصميم اللوحة. هذه النتوءات قد تكون حلمات منتصبة، او عيونا مغمضة، او فوهات بنادق. قد تكون مسامير او براغي تخرق الجدران وتصادف الاسرار. قد توحي بالشبق والاغراء، وقد توحي بأنها شيء رهيب في لمسها خطر ماحق.

والنساء في رسوم راكان دبدوب، مهما يجعلهن اشبه بالمنحوتات، او المعدنيات ـ لكي يعطيهن اقصى مايستطيع من حسّية اللمس ـ هنّ تحولات واعية لعشتار القديمة: الحب في الروح وفي الجسد، في عالم مسكون بالامس ولكنه يترقب بقلق يوم الغد.

عند **حميد العطار** نجد عشتار موضوعا يتكرر، ولكن كلكامش اكثر تكرارا. اعماله يختلط فيها الرسم، باللصق والنحت الناتيء، وتعيد تخيل النحت والاساطير البابلية من خلال عدسة مكبِّرة من عدسات القرن العشرين ـ مضطربة، ضخمة، مهشمة. والبطل كلكامش، الباحث دونما امل عن الخلود، ينتمي الى زماننا: انه الانسان وهو يكافح كفاحا مرا من اجل الوهة لاتدرك. ولوحات الفنان تحمل حطام التاريخ القديم بتحدٍّ كبير: فنجد البرونز والحجر والرمل، ومعها عضل الانسان وعظمه، تتعاون معا في محاولة يائسة لتوحيد حس الزمن في قصة رمزية تتكرر.



من الممتع ان نتابع حميد العطار في سَيْرِهِ من لوحاته التي يصوّر فيها اسواق بغداد الكثيرة الالوان في الخمسينات، الى لصائقه اللونية للمنسوجات الشعبية في تجريدات ملتهبة في الستينات، الى مرحلته الاخيرة هذه، حيث يجعل الشخصيات الاسطورية والتساؤل المعذب في اقل الالوان، والالوان نفسها ترابية على الاكثر. الجهامة صارمة، وتنجم عن رؤيا طقوس تراجيدية هي للفنان، ضمن شمولية تجربته التاريخية، واردة اليوم كما كانت واردة فيما مضى. ومن هنا قوة لوحاته، ومن هنا ايضا وقعها الصادم احيانا.

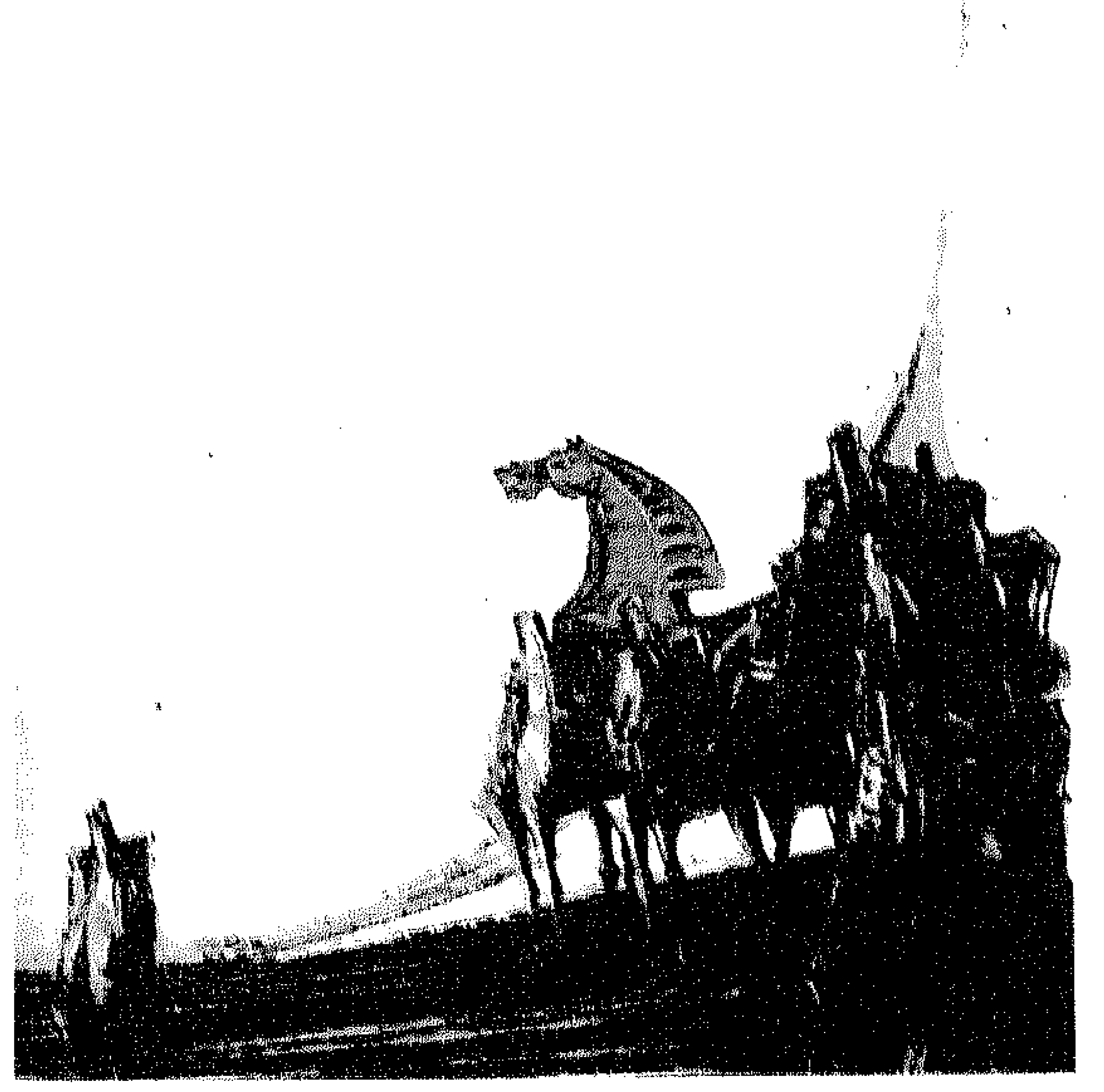
حسن عبد علوان، من «الف ليلة وليلة»



راكان دبدوب، امرأة مضطجعة

اما **عامر العبيدي**، فأننا حين ننظر الى اعماله، نجد ان الذي يحرك خياله هو التاريخ العربي، فالعديد من رموزه واشكاله مستقاة منه، يحورّها شكلا لتلائم غرضه المعاصر. وقد كانت قماشاته الاولى تتألف من شبه تجريدات شديدة الايحاء بأشياء واشخاص قديمة ـ فتبدو وكأنها اصداء جيوش تخوض حروبا فـاتحة. ولكنـه بالوانـه الزرقاء والحمراء الداكنة، كان يوحى ايضا بمشاهد اليوم المؤلمة، من خيام اللاجئين الى المساكن المزدحمة في ازقة المدن.

غير ان عنصر القوة عند عامر العبيدي يكمن في حبه «للفورم» (الشكل). وعندما انتقل الى رسم الخيول (وكان هذا على نحو ما امتدادا لموضـوعه القـديم)، رآها تنتـظم في صفوف، ومنها استقطر تأليفا معينا استطاع ان يبرز به العلاقة الدينامية بين اشكالها الشبحية والفضاء المحيط بها. وهكذا تحول الرسام شيئا فشيئا من الازدحام والضجيج والقعقعة الى العراء، والفضاء، والصمت: انها بطاح العراق المترامية، جعل الفنان يعبر اخيرا عنها عن طريق الخيول التي توشك على القفز من حافة كل لوحة من لوحاته.



عامر العبيدي، خيول

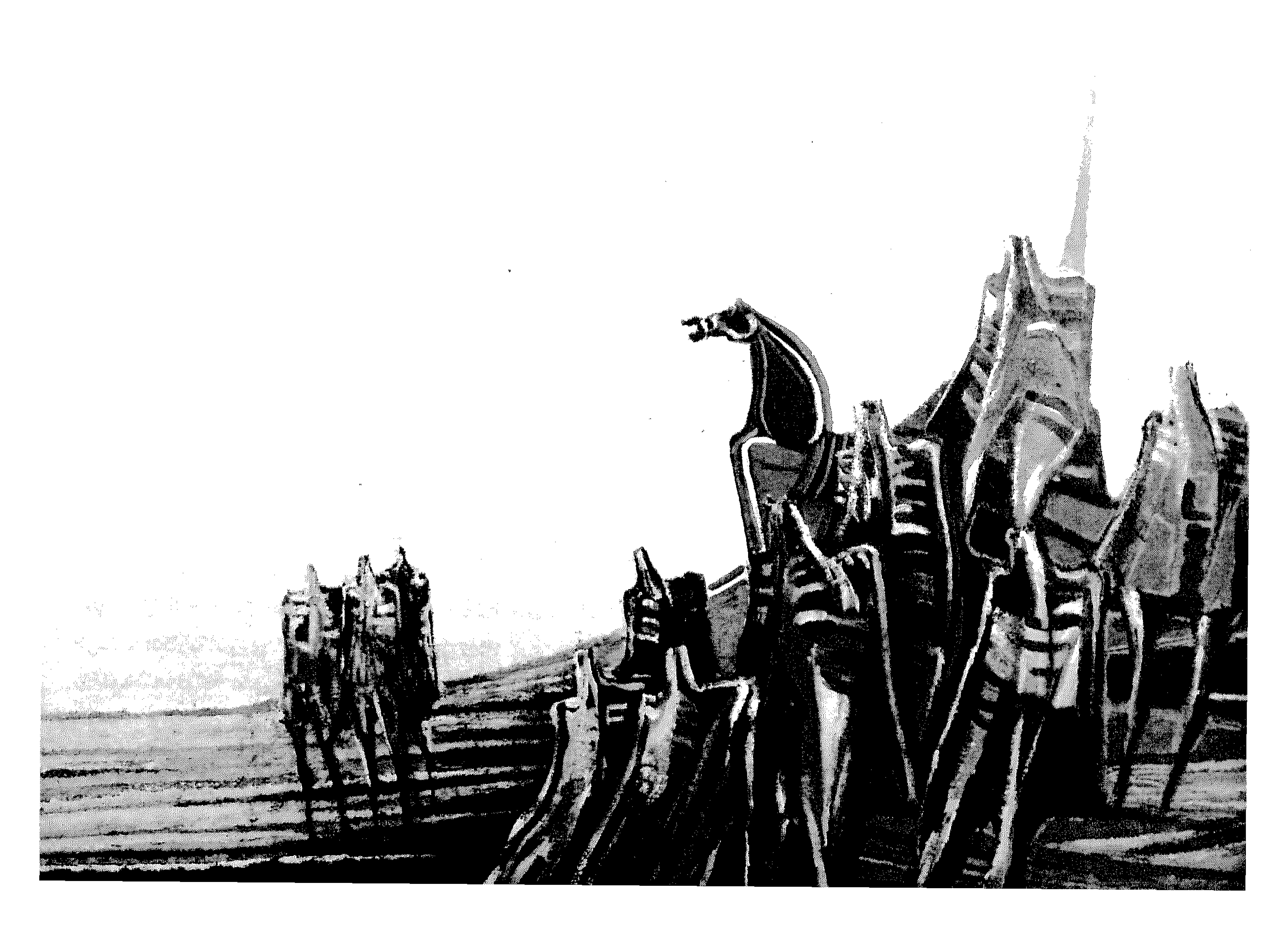
لعلنا نجد الوعي التاريخي، وقد تحول الى تجربة بصرية، على اجهره في اعمال **شفيق الكمالي**. وبما ان هذا الفنان، في واقع الامر، شاعر ولكنه يرسم ايضا، فان التحولات لديه في الاغلب شعرية: اي انه يترجم صوريا المجازات والكنايات اللفظية الغنية باشاراتها الى الفروسية، والحروب القديمة، والعشق البدوي. واسلوبه، الذي لايخضع لطريقة معينة، يستفيد من حريته الخيالية، لانه مدين بنفاذه للصورة الشعرية وحدها. وهذا يجعل لاعمال شفيق الكمالي وقعا خاصا، فيه بعض الشبه لوقع رسوم د. هـ. لورنس ووليم بليك. فلورنس وبليك كلاهما تلقيا اصولهما الفنية عن رسامين آخرين، ولكنهما ابدعا فنا يتخطى الامكانات الاسلوبية لدى اي من معاصريهما. وهكذا الامر مع شفيق الكمال، ولو على نحو اكثر تواضعا.



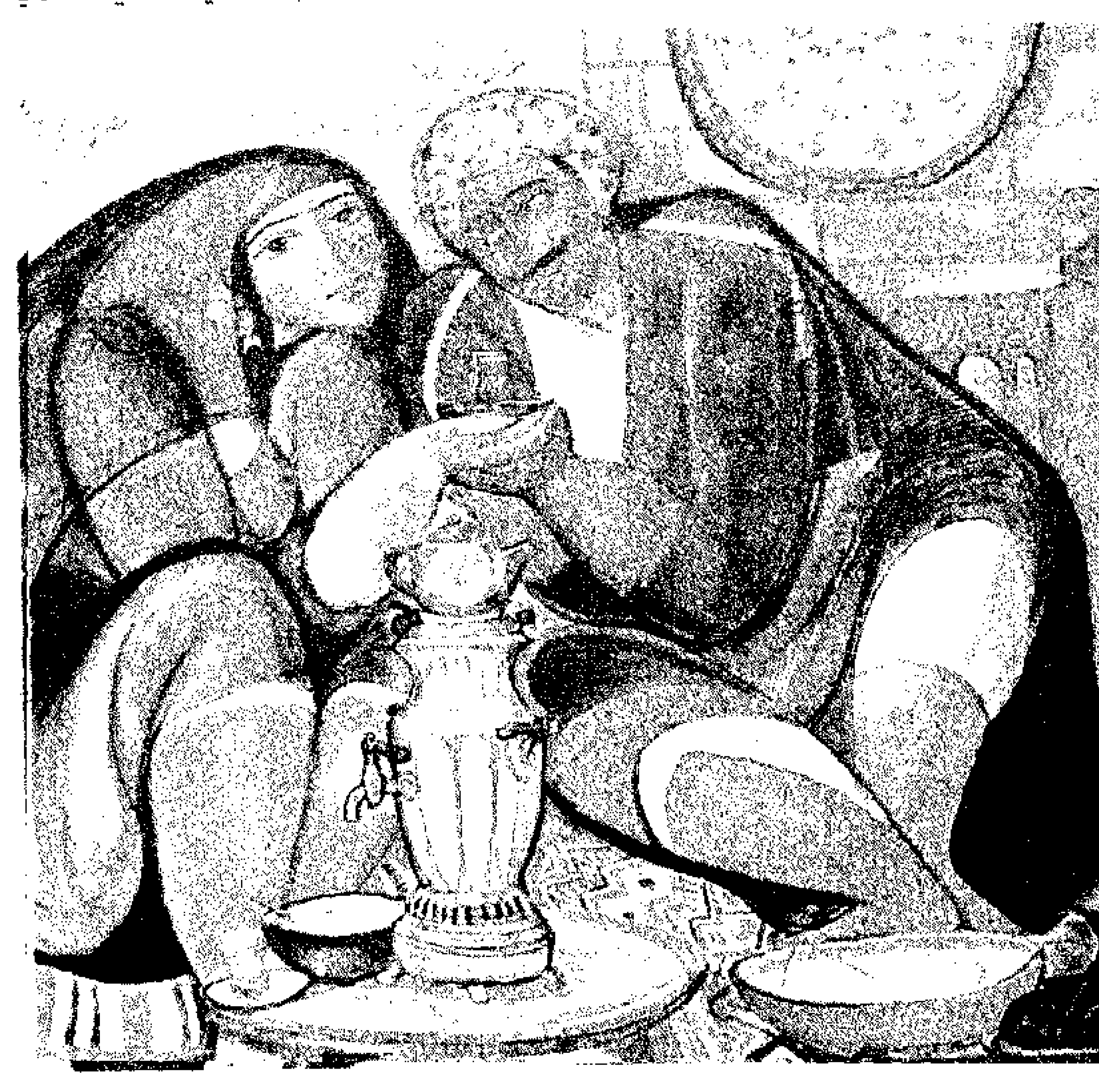
شفيق الكمالي، جذور

فاذا كان رسمه يتبادل المزايا مع شعره، فالنتيجة اغناء لكليهما. وفي كليهما نجد الجذور العربية في اقصى حيويتها. انه يرى الماضي في مرآة الحاضر، وكالمحارب القديم، يجد في حب المرأة وحياً للفروسية والفن معا.

عامر العبيدي، خيول



نزار سليم، خدري الشاي، خدري

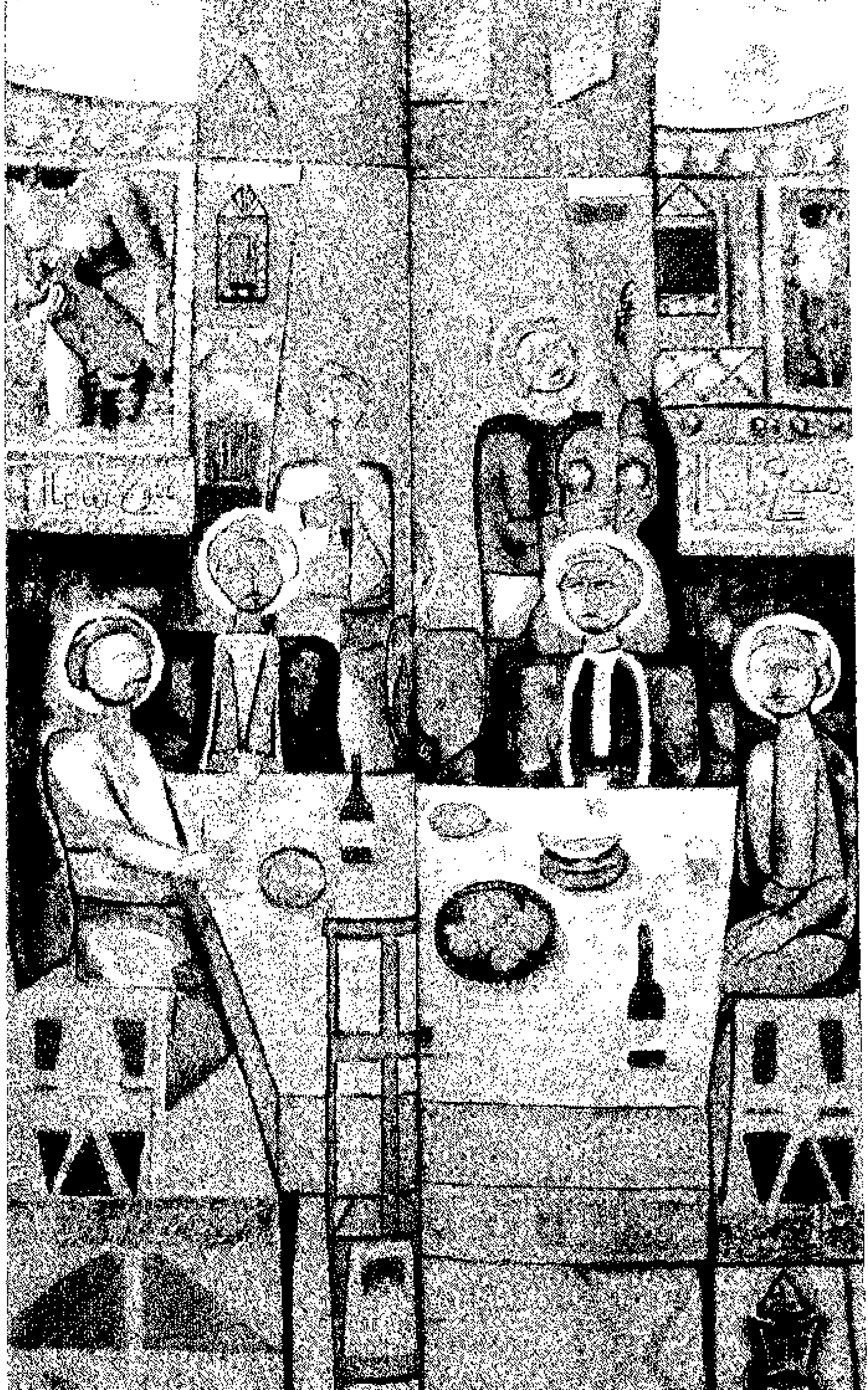


قد نجد وعيا عربيا مقاربا لهذا في لوحات **حسن عبد علوان**، ولكن النتيجة مختلفة كل الاختلاف. ان اعمال علوان مزيج من الفلكلور، والف ليلة، والهندسة المعمارية القديمة، يحقق بها جميعا رؤى فنتزية، فيها الكثير من السريالية. وهي تستمد بعض اجوائها من المنمنمات العربية القديمة، وتمتاز اضافة الى ذلك بكونها فكهة، ضاحكة، والفكاهة في الرسم العراقي شيء نادر. وللفنان من مهارة الصنعة مايجعل رؤاه الفنتزية المرحة تضفي على لوحاته روحا تتخطى مجرد الصورة الايضاحية.

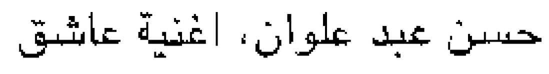
لقد كان **نزار سليم** من ابرز الرسامين الضاحكين في العراق لسنوات طويلة، وعندما تحول الى الرسم بالزيت نقل الى اعماله حدّة العين وبراعة التخطيط اللتين يمتاز بهما الرسام الكاريكاتوري.

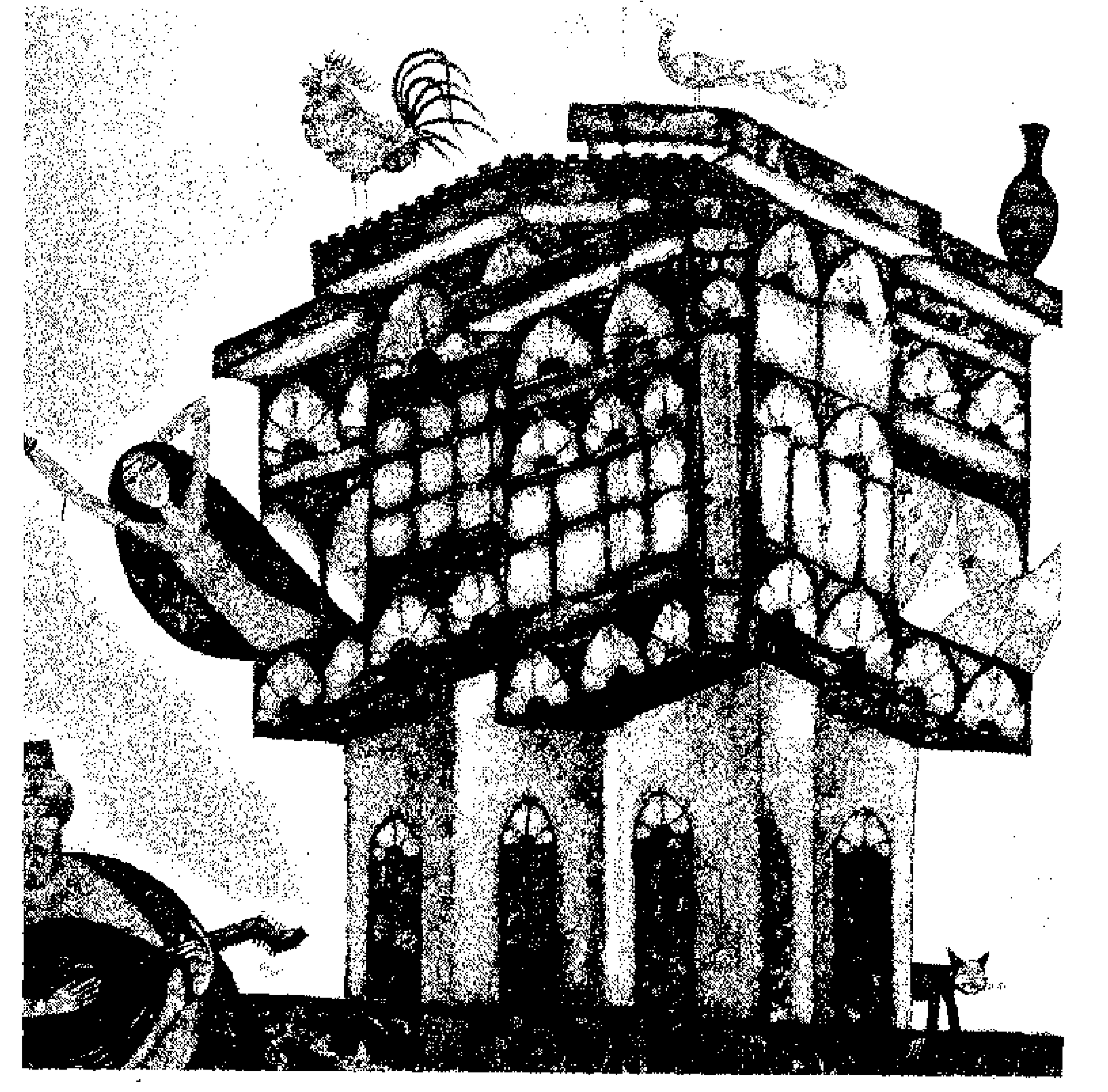
لوحاته، بوجه عام، تشكل تعليقا مستمرا على الحياة التي حوله، مع الكثير من العطف والحب. والعديد منها دراسات لشخصيات تمثل في الواقع نماذج عراقية تمعّن فيها

نؤاد جهاد، حفلة عشاء مع موسيقيين



حسن عبد علوان، اغنية عاشق





الفنان على طريقته، واضفى عليها بعضا من شاعريته وروحه القصصية.

غير ان الرجال والنساء العديدين الذين يملأون لوحات **فؤاد جهاد** لايمكن تحديد هويتهم بهذه السهولة. فالمحتوى، بالنسبة اليه، منفصل عن خصائص الزمان والمكان: انه ضرب من الطموح الى المطلق. ولكي يحقق ذلك (ترى، مامدى مايفعل ذلك عن عمد؟)

فانه يحيي استخدام الذهب والاحمر والالوان الزاهية التي نجدها في رسوم الكنائس البيزنطية، او بتعبير ادق، الكنائس العراقية والسورية في القرنين الثالث عشر والرابع عشر، فيضفي على اشخاصه جوا من القدسية، بما في ذلك الهالات حول الرؤوس، والاوضاع القروسطية. فتبدو عباءة الشيخ كأنها رداء احد الرسل او الانبياء. مما يذكرنا بأن اوجه التراث العراقي، الذي يمتد طوال خمسة آلاف سنة من التاريخ الحافل، لاحدّ لها ولاحصر.

حين نتأمل اعمال النحاتين العراقيين،نجد وعي الجذور على اشده في خالد الرحال ومحمد غني، واسماعيل فتاح - وهم ثلاثة فقط من عدد لايستهان به من النحاتين النشطين في بغداد. وما قلته قبل سنوات في **خالد الرحال** مازال واردا حتى اليوم: انه

اكثر النحاتين تصويرا لعنصر الفرح بالحياة اليومية في العراق. فهوقد عرف منذ صغره ازقة بغداد القديمة، وماتعج به من حركة وفوران، وتجربته لما في كل ذلك من توثب او حرقة بقيت في الاساس من معظم رسومه وتخطيطاته ومنحوتاته، يضعها جميعا في اشكال من القوة والفرح الوجودي، بعيدا عن أية ميوعة عاطفية.

كان الأثر الاشوري باديا في منحوتاته المبكرة، غير انه كان منذ البداية يصل افضل نحوته بشهوة العاشق كما تتخيله الموروثات الشعبية: انسانا يمجّد نفسه والحياة بسخاء جنسي. ولذا نجد النساء في كل ماينحت ضاجات بالحيوية، بعنفوان الجسد وروعة

التكوين. وسواء انحت هؤلاء النسوة نحتا ناتئا، كما في قطعته البديعة «نساء في الحمام العام»، التي صنعها وهو في اوائل العشرينات من عمره، او نحتا مجسما، كما في تمثاله المتأخر «امرأة مضطجعة»، فأنه يبدي قدرة في التركيب الضخم، الذي يقيمه على ايقاع

وتشكيل يجعلانه يبدو وكأنه في خفة الهواء. وفي منحوتته الموسومة «شرقاوية ليلة الدخلة» نجد المرأة هيفاء، متوازنة، لغزية، تتباهى بأنوثتها، فتجسد الصورة الشعرية التي تمثل نساء الجنوب. فهو في معظم اعماله يستخلص من المرأة جوهرها العراقي،

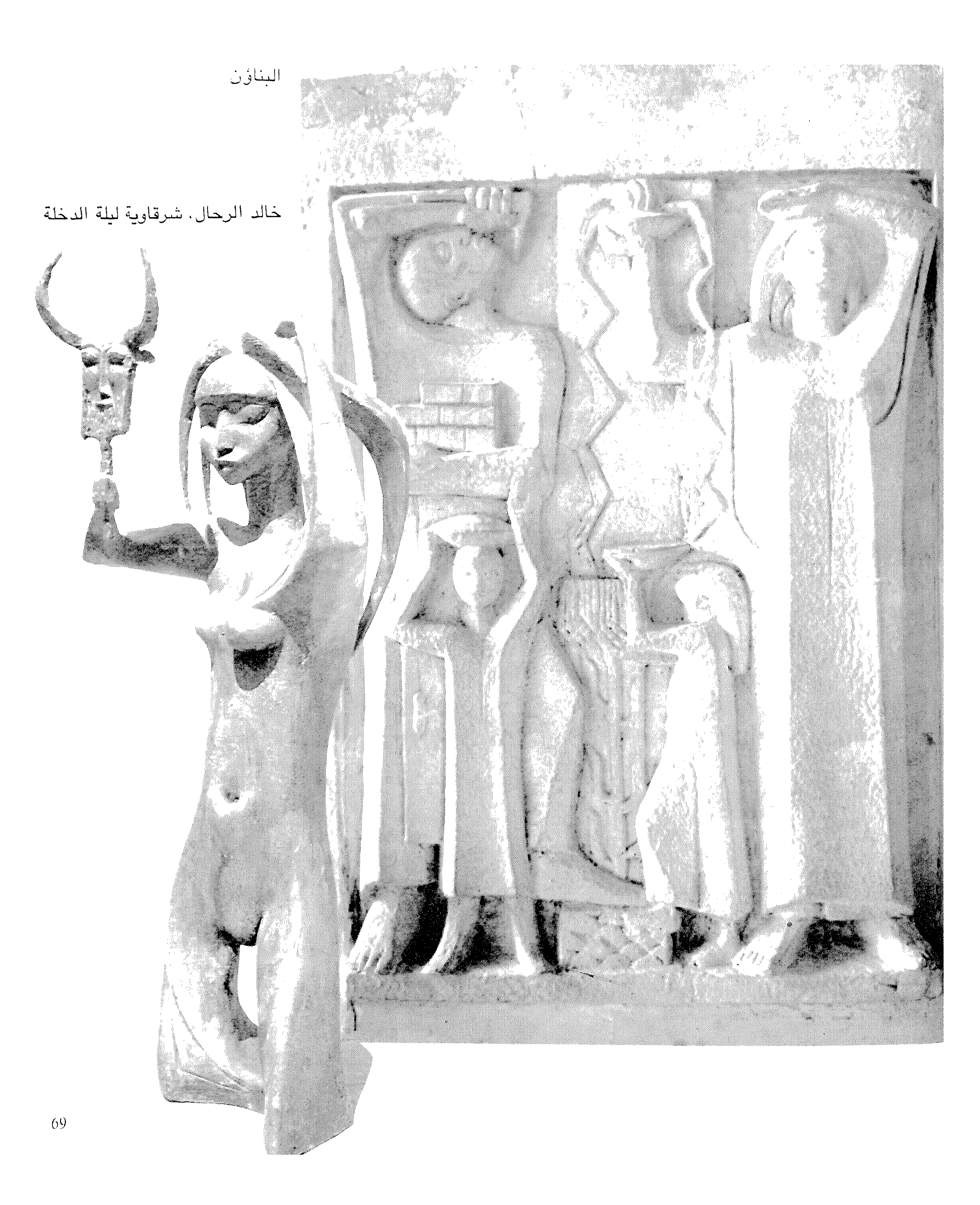
سواء بعينيها الدعجاوين، او ضفائرها المسدلة، او ردفيها المكتنزين، او بطريقتها في لف نفسها بعباءتها الضافية. وتمثاله الحجري لأم وولدها، المقام في حديقة الزوراء، يتصف

بالخصائص الحسية التي تتميز اعماله بها، فهي تبدو وكأنها ستنطلق محلقة، معبرة عن متعة الحياة وعشقها. وهكذا الامر في ما ينحت من رؤوس او خيول او ثيران: انها جميعا مشحونة بطاقة داخلية تتفجر في كل اتجاه.

درس خالد الرحال في روما، حيث اقام ايضا سنين عديدة. ولكن لا احسب ان دراسته في روما علمته شيئا يتصل بالنحت - بل انها صرفته عن النحت الى الرسم لمدة اطول مما ينبغي، حين وجد ان بامكانه ان يبيع اي شيء يرسمه لقاء سعر جيد. كانت موهبته قد

نمت وتطورت وهو في سني المراهقة في بغداد دون اية مدرسة، سوى ماتعلمه بالتأمل في المنحوتات السومرية والاشورية في المتحف العراقي، حيث - لحسن الحظ - اشتغل مدة من الزمن، في اثناء الحرب العالمية الثانية وبعدها. وعندما اتيح له ان ان يدرس فنه

خالد الرحال. شرقاوية ليلة الدخلة



اكاديميا، كان نحته قد اكتسب نضجا خاصا به، مجذرا في التراث الرافديني. ولذا فان عودته الى بلده في اوائل السبعينات، بعد غياب طويل، اعطى دفعا جديدا لطاقاته، كما لنا ان نرى في نصبه الكبير المسمى «المسيرة» والذي ركب على نافورة على مقربة من المتحف العراقي. فهذا النصب يتألف من العديد من الشخوص الانسانية والحيوانية بالبرونز جعلها مزيجا من النحت الناتيء والمجسم، وصبها كلها بمفرده تقريبا، في مسبك بدائي في بغداد.

ولئن يكن **محمد غني**، اشد انضباطا، فان في اسلوبه نموا متماسكا مدروسا، طوره منذ اواسط الستينات. كان هذا الاسلوب في الفترة التي اخذ يتبلور فيها اول الامر متأثرا بالنحت السومري والاختام الاسطوانية السومرية (بما تتركه من تعاقب الاشكال المستطيلة المستدقة في الطين الذي تطبع فيه). وهو امر ظاهر في العديد من الاشكال،

الميالة الى الصِغَر نسبيا، لنساء واقفات مرتديات العباية، نحت معظمها في خشب الصاج. وذلك عند عودته الى العراق بعد ان قضى سبع سنوات في الدراسة في روما وفلورنسا، حيث كان في عامي ١٩٥٩ و ١٩٦٠، عونا كبيرا لاستاذه وصديقه جواد سليم

في صب منحوتات «نصب الحرية» العملاقة، التي كان التأكيد فيها على الوضع البشري المأساوي، يواكبه تأكيد على ضرورة استمداد ايحاءات حديثة من الاساليب الرافدينية القديمة.

وكان من مواضيعه الرئيسية حياة البسطاء من الناس وأعمالهم اليومية، صورها بنحوت ناتئة، معظمها في الخشب. وفي اواخر الستينات، صنع العديد من الشخوص شبه التجريدية، تمثل رجالا ونساء، منفردين او جماعات، استقى اشكالها من القبور وشواهدها البغدادية: وشحنها بحس الحياة والصمود، ورفض هواجس الموت. وفي انصرافه الى عملها ايامئذ كان الفنان انما يعيد التأكيد على النهل من الاشكال التقليدية المحلية مستخدما قرائنها الرمزية بالاضافة الى موتيفاتها البنيوية الخالصة.

وقد اهتم بعد ذلك بالتوريق العربي القديم، مما حدا به الى معالجته على نحو جديد وبخاصة في الحفر على ابواب خشبية كبيرة، مستخدما اشكالا اكثر سيولة وحرية، وجاعلا مكان الاشكال التوريقية، التي كانت تقليدا تتكرر في نسق هندسي، استدارات وزخارف فنتزيه لا تخضع الا لمنطق ابتكار الفنان، مستوحيا بها الخط العربي، مازجا



خالد الرحال، امرأة مضطجعة

مايشبه الحروف العربية بالتعاريج المتداخلة. ولكن حتى هذه التعاريج والاستدارات اللامتناظرة بل والسريالية على نهجها الخاص، يبتدعها محمد غني بحيث توحي باصولها في الخط والتوريق. واذا ادخل كلمات او ابياتا من الشعر في هذا الحَفْر، اخضعها لمثل هذه المعالجة المتميزة.

وقد كان لهذا الاتجاه اثره فيما ينحت محمد غني من اشكال تشبيهية: فالتشريح، والثياب، والبناء العام، كلها تتخذ شكلا حروفيا حرا، كأنها كتابة عربية، وسواء اكانت المنحوتة عارية واحدة او افريزا كثير الاشخاص يروي قصة الطب في العراق، فأن المساحات والخطوط العضلية المتعرجة تتكاثر، وتتوزع، وتتجمع، بقوة هذا المنطق الخاص. وفي تمثال «مرجانة» المعروف (وهي القهرمانة التي، في قصة الف ليلة وليلة عن علي بابا والاربعين حرامي، احبطت خطة اللصوص الذين اختبأوا في اربعين جرة كبيرة، وذلك بصب الزيت المغلي على رؤوسهم) ينفذ النحات هذه الفكرة بالذات في تركيب ضخم.

(ويأتي هذا النصب النافوري، من حيث الشعبية، مباشرة بعد «نصب الحرية» لجواد سليم).

من الطبيعي ان ينتقل الكثير من هذا الى منحوتات محمد غني الكبيرة، التي اخذت تشغل معظم وقته واهتمامه في السنوات الاخيرة. ما ابعد الشقة بين تماثيل خشب

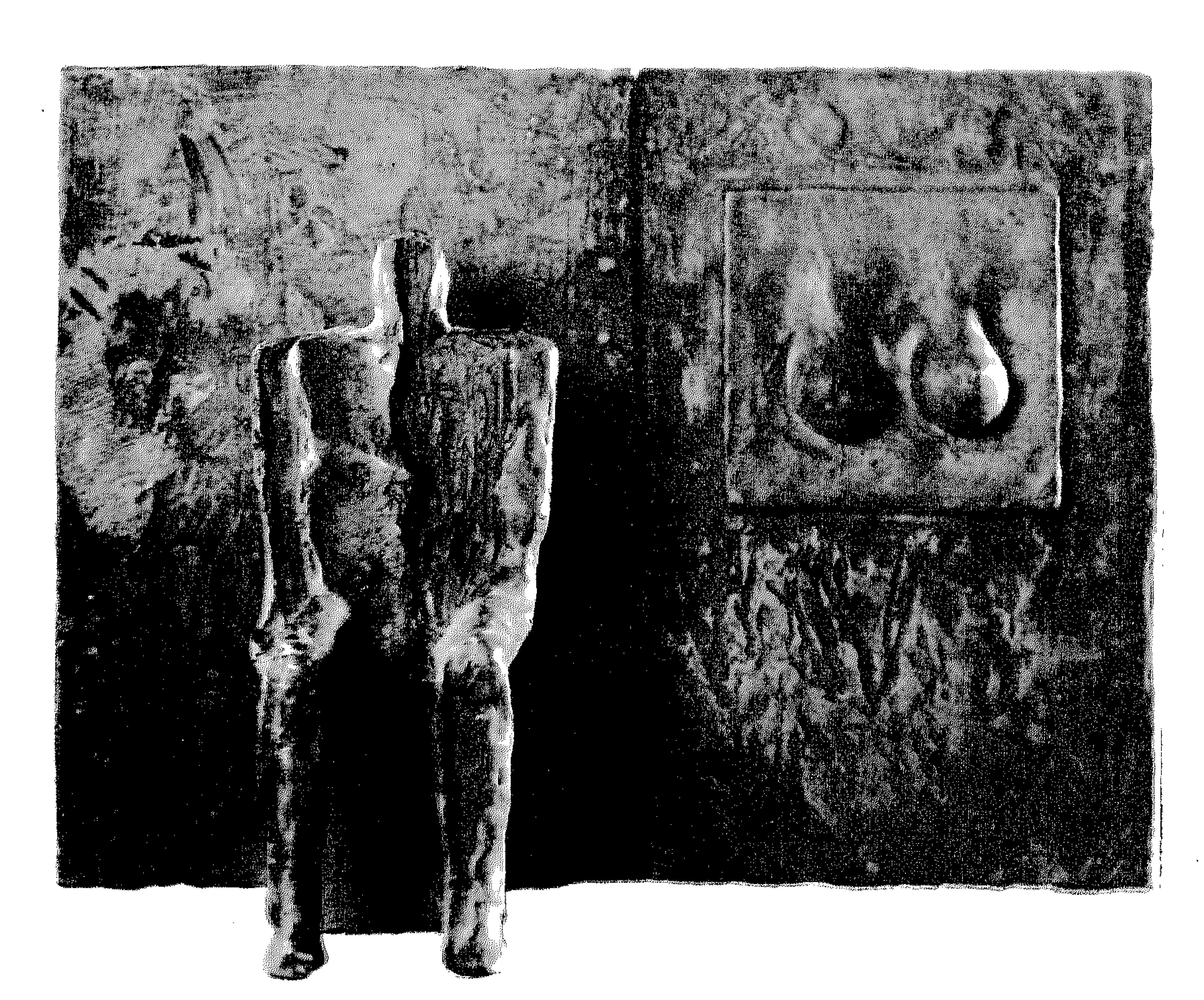
محمد غني، فلاحون يقطفون الثمار

محمد غني: مرجانة والاربعون حرامي



الصاج الصغيرة القديمة، التي كان المشاهد يتقرى تكويناتها الرهيفة بأستقصائها بيده، وبين الانصاب البرونزية الكبيرة الجديدة، التي مازال الفنان يأمل الا يفقد فيها حسّ الحميمية التي يهمة دائماً ان يقيمها بين عمله والمشاهد! غير ان حسه لاسلوبه الخاص، بجذوره العميقة في التربة العراقية، لايتزعزع: وهذا يمنحه تلك اللمسة الواثقة التي تشير دوما الى الفن الكبير.

اما **اسماعيل فتاح** - وهو قد درس في روما كما فعل خالد الرحال ومحمد غني - فان الانصاب المحدودة التي صنعها، واعماله الاصغر حجما منها التي مازال ينتجها منذ اواسط الستينات، ترتبط بتجربة بلاده بسبب من موضوعاتها اكثر من اسلوبها الفعلي. فتمثاله الجميل للشاعر العباسي العظيم أبو نواس، قد يشبه تمثلا قوطيا للمسيح، ولكن الفنان يعرف ذلك. وهو يعرف ان برونزياته مدينة في معظمها للنحت الحديث اكثر منها لسومر وآشور. وهذه بالنسبة اليه، مسألة تقنية لاتقلقه، مادام هو قادرا على التعبير عن ثيماته العراقية بطريقة ترتبط بعصرنا الراهن. فلئن يستمد اسلوبه، بخصائصه الواضحة، من النحت المعاصر، فأنه واثق من أن النحت كله في زماننا يستمد اساليبه من خليط كبير من الثقافات القروسطية والقديمة، وبخاصة الشرق أوسطية منها.



اسماعيل فتاح

الى اليمين، فدائيون

الى اليسار، انشاء



وشأنه في هذا السياق شأن عدد طيب من النحاتين الشباب نسبيا، امثـال ميران السعدي، مكي حسين، نداء كاظم، اتحاد كريم، وغيرهم.

* * *

ختاما وقد نظرنا في اهمية الجذور في الكثير من الفن العراقي، لابد لنا من ان نؤكد:

اولا، ان الرسامين والنحاتين في بغداد ليسوا مجرد مديمين للفولكلور المحلي، لان رؤياهم الخلاقة هي في الواقع اعز مايملكون.

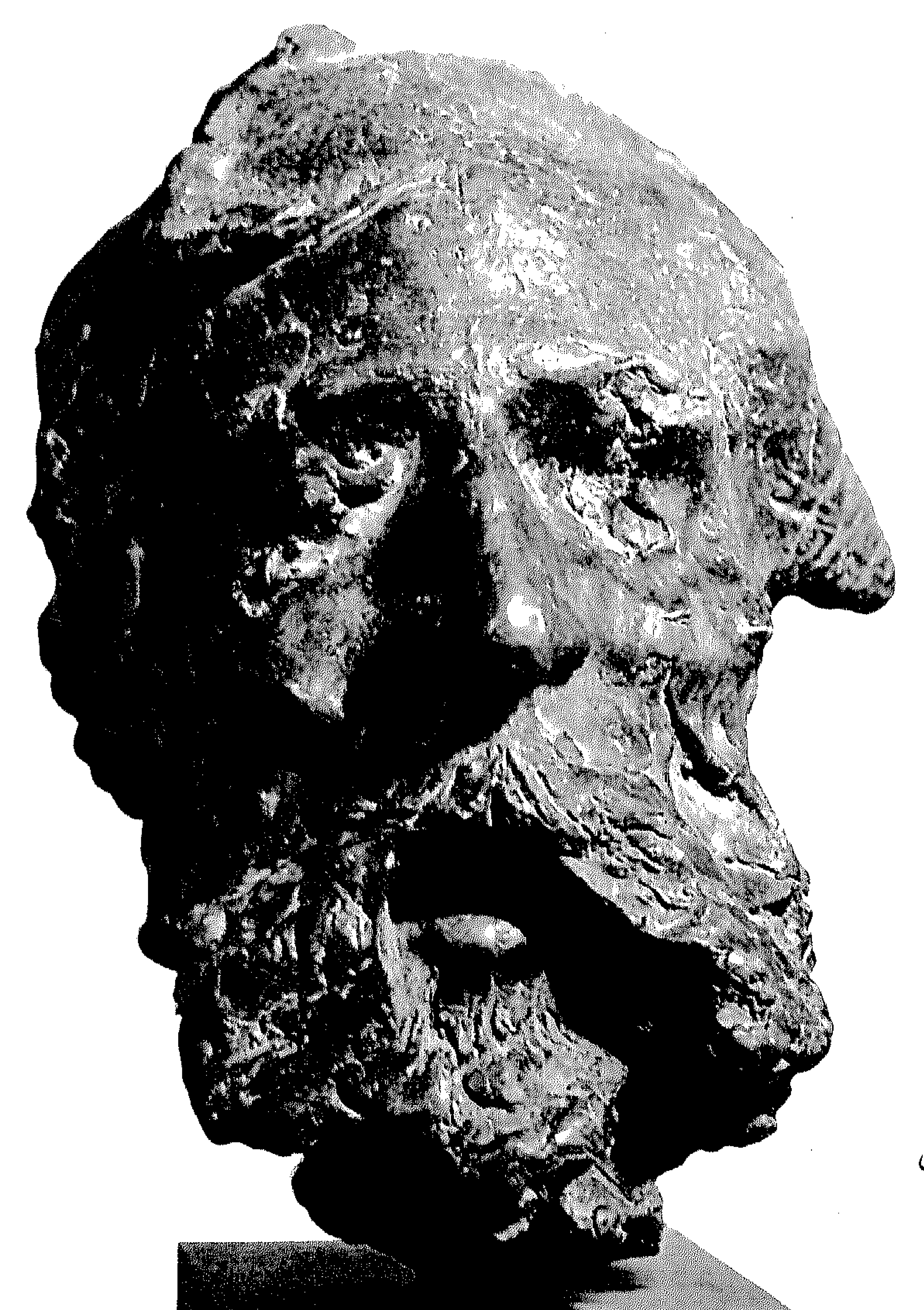
ثانيا، ان الكثيرين منهم انجزوا اعمالا تتصف بالقوة والمغزى، دون ان تكون متصلة بالضرورة بقضية الجذور كما بحثناها هنا، وعلينا ان نجد لها تأويلا آخر. وهي لذا تقع خارج نطاق هذا البحث.

غير ان ثمة روحـا عربيـة تسود هـذا الفن، مهما تنـوع. فالحب العـربي القديم للرياضيات، والتناظر، والتنظيم في الفكرة والابداع، يتسرب الى اعمال هؤلاء الفنانين عن وعي او غير وعي منهم، اذ هم يضفون شكلا على رؤية تعينهم في فهم تجربتهم وتجربة الآخرين. وهم يحاولون، في عالم يضج بالفوضى، ان يجعلوا اصواتهم مسموعـة، لان لديهم شيئا واردا يقولونه. وما هذا الا جزء من ميراثهم، وبعض من اسهامهم في حضارة هذا العصر.



ميران السعدي، امرأة مع آنية

اتحاد كريم، رجال عند عين الماء



نداء كاظم، رأس



المؤلف: جبرا ابراهيم جبرا، روائي وناقد وشاعر معروف على امتداد الوطن العربي، يكتب بالعربية والانكليزية. تُعَدّ كتاباته عن الفن العراقي مرجعا رئيسيا للدارسين لكثرة السنين التي قضاها نشيطا منذ عام ١٩٤٨ مع الرسامين والنحاتين ببغداد كرسّام وناقد ومنظّر، فضلا عن كونه احد الاعضاء المؤسسين لجماعة بغداد للفن والحديث. وهو رئيس رابطة نقاد الفن في العراق. آخر كتبه في النقد «الفن والحلم والفعل». تلقى العلم في الكلية العربية بالقدس، وفي جامعة كمبردج بانكلترا، وجامعة هارفرد في الولايات المتحدة.

عن هذا الكتاب يقول المؤلف جبرا ابراهيم جبرا:

عندما صدرت النسخة الانكليزية من هذا الكتاب، حثني الاقبال الكبير عليه على نقله الى العربية، دون توسيعه، رغم تفكيري اول الامر بذلك. فالكتاب هيأته في الاصل كموجز لحركة الفن العراقي المعاصر، مع التأكيد على ثيمة الجذور الرئيسية التي مدت، ومازالت تمد الحركة بنسغها وحيويتها.

واذ تحددت ثيمته، بقي عدد من الفنانين الذين لي اهتمام خاص بأعمالهم خارج اطار البحث، رغم دورهم في سياق تطور الحركة وتشعبها. وقد كتبت عن مساهمات بعضهم في دراساتي وكتبي الاخرى.

وكان عليّ ان ابقي الكتاب ضمن الحدود التي رسمت له في الاصل، لضرورات طباعية صرف، وإلّا تعذّر صدوره بالعربية مع لوحاته الملوّنة التي تقارب التسعين، والتي تطلّب اخراجها على النحو الدقيق الذي يراه القارىء جهدا رائعا ودراية عميقة من قبل الفنان ناظم رمزي، الذي كان له الدور الاكبر والاهم في اسباغ هذه الحلة الفاخرة على الكتاب.

